

OLHARES E ESCRITAS

ENSAIOS SOBRE PALAVRA E IMAGEM

ORGANIZAÇÃO DE

RUI CARVALHO HOMEM

MARIA DE FÁTIMA LAMBERT

PORTO 2005

FICHA TÉCNICA

TÍTULO: OLHARES E ESCRITAS - ENSAIOS SOBRE PALAVRA E IMAGEM

ORGANIZAÇÃO: RUI CARVALHO HOMEM E MARIA DE FÁTIMA LAMBERT

EDIÇÃO: FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ANO DE EDIÇÃO: 2005

COLECÇÃO: FLUP e-DITA

ISSN: 1646-1525

CONCEPÇÃO GRÁFICA: MARIA ADÃO

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO: T. NUNES, LDA. - PORTO • MAIA

Nº EXEMPLARES: 300

DEPÓSITO LEGAL: 236861/05

ISBN: 972-8932-04-9

INDICE

1. INTRODUÇÃO

Rui Carvalho Homem e Maria de Fátima Lambert	11
---	----

2. ALGUMAS ESCRITAS E OLHARES PORTUGUESES

Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira

Fotografia de autor. Representação e troca simbólica (a propósito de fotografias de Antero, Eça e Fernando Pessoa)	21
--	----

Carlos Machado

O Surrealismo Português: Entre o Modernismo e a Vanguarda	33
---	----

Isabel Vaz Ponce de Leão

Uma Poética do Feio (António Pedro: Poesia e Artes Plásticas)	53
---	----

Marília Brito

Complementariedade das Artes:

David Mourão-Ferreira e Francisco Simões	65
--	----

3. IDENTIDADE, VOZ E VISÃO

Maria António Lima

The Art of Terror: Some Artistic References in Gothic Literature ...	79
--	----

Sinéad Helena Furlong

“Vision and Voice in Mansfield’s “At the Bay” and Woolf’s The Waves”	89
--	----

Diana Almeida

“Are You Ready for the Journey? Images of Female Identity in Welty’s ‘Kin’”	105
---	-----

4. LETRAS E CARTAS, TRAÇOS E CORES: O TEXTO E A MOLDURA

Ana Fernandes

La Lettre Chez Vermeer Et Laclos	117
--	-----

Maria de Deus Duarte

Difficult Subjects - A Pair of Old Shoes: Van Gogh e Virginia Woolf	127
---	-----

Maria de Fátima Morgado

<i>Ulysses</i> and <i>Les Demoiselles d' Avignon</i> : The Interplay of Text and Painting	145
---	-----

Prudência Coimbra

A Palavra Encaixilhada na obra de António Sena	155
--	-----

5. O LÚDICO E O FORMATIVO

Fernando J. Fraga de Azevedo

<i>O elefante cor de rosa</i> , de Luísa Dacosta: A interacção semiótica texto-imagem na escrita literária para crianças	163
--	-----

Sara Reis da Silva

<i>Versos de fazer Ó-Ó</i> , de José Jorge Letria e o diálogo verbal-pictórico	171
--	-----

Eduarda Melo Cabrita e Maria Luísa Falcão

Visual Arts and the Art of Writing	181
--	-----

Conceição Pereira

Glen Baxter: Simulacro e literalização	189
--	-----

6. CIDADE E HISTÓRIA, QUOTIDIANO E MEMORIALIZAÇÃO

Bozenna Wisniewska

Poetry of Urban Gestures	199
--------------------------------	-----

António Fernando Silva

A sombra do texto	207
-------------------------	-----

7. OUTROS DISCURSOS, OUTROS ESPAÇOS

João Carlos Firmino Andrade de Carvalho

Retórica, Poética e Simbólica nas fronteiras entre a Arte e a Ciência	217
---	-----

Ângelo Martingo

Thinking the visible: Mallarmé, Boulez, Lyotard	227
---	-----

Jeroen Dewulf

Pintar os trópicos com palavras	235
---------------------------------------	-----

ÍNDICE ONOMÁSTICO	249
-------------------------	-----

NOTA DE RECONHECIMENTO

Este livro resulta de actividades desenvolvidas no quadro do projecto de investigação *Olhares e Escritas*, apoiado pela *Fundação para a Ciência e a Tecnologia* (POCTI\ELT\43425/2001).

Os organizadores desejam também manifestar a sua gratidão ao *Instituto de Estudos Ingleses* (unidade de investigação financiada pela FCT e sediada na FLUP) e ao Conselho Directivo da Faculdade de Letras da Universidade do Porto pelo seu apoio logístico e material.

BRANCA

NOTA SOBRE ILUSTRAÇÕES

Várias das imagens referidas no decurso dos artigos reunidos neste volume são reproduzidas no CD-Rom que o acompanha.

O mesmo CD-Rom inclui uma versão electrónica do texto integral deste livro.

BRANCA

1. INTRODUÇÃO

BRANCA

Introdução

O presente volume reúne algumas das comunicações apresentadas ao congresso que, em Outubro de 2003, materializou parte importante do desígnio de um projecto de investigação intitulado *Olhares e Escritas*. Na sua forma mais simples, esse desígnio pode ser descrito como respeitando ao encontro de palavra e imagem, do visual e do verbal, em objectos produzidos com recurso a uma gama variada de meios e códigos. Se descrevermos o âmbito desse encontro como sendo a produção artística, ou (ainda mais especificamente) as intersecções da literatura e das artes visuais, estaremos a recorrer a formulações mais restritivas – mas que, ainda assim, se adequarão à maior parte dos contributos aqui reunidos e à ênfase dominante deste volume.

Acima de tudo, o projecto, o congresso e a presente publicação têm como seu objecto artefactos cujas componentes visuais e/ou verbais se definem por uma *relação*; e as três iniciativas emergem num contexto cultural e comunicacional em que os nexos *relacionais* têm gozado de um favor muito especial. Com efeito, diferentes discursos – nas humanidades como nas ciências sociais, na crítica de arte como na teoria e crítica literárias – contribuíram para que nas últimas décadas o liminar, o híbrido e o relacional emergissem como conceitos-chave, capazes de inflectir o paradigma cultural e epistemológico dominante. Tais discursos colocam em primeiro plano a premência intelectual de configurar todos os processos de significação e percepção de um modo que contrarie a lógica do sistema fechado, e que repetidamente se apoie num léxico marcado pelos prefixos *inter-* e *trans-*. A questionação de todas as práticas e constructos que assentem num pressuposto de auto-contenção informou

esforços diversos de elaboração teórica, notória mas não exclusivamente nos campos discursivos plurais do pós-estruturalismo e das teses sobre a pós-modernidade. Marcou, assim, de forma profunda e extensiva o ambiente intelectual que constitui simultaneamente a origem e o âmbito de incidência dominante dos estudos aqui reunidos.

Em afinidade com tais desenvolvimentos, uma ênfase igualmente ampla e trans-disciplinar no espaço e na sua base relacional e dinâmica veio a revelar crescente força de atracção e produtividade teórico-crítica. A sua influência deixa-se aferir pela amplitude das referências que a capacitam e pela diversidade dos respectivos enquadramentos ideológicos e origens histórico-intelectuais. Tais referências incluem Heidegger, inelutavelmente, sobre as radicações da realidade existencial, tal como as propõe nos seus escritos sobre construção, lar, habitação; mas também o pronunciamento (hoje lido em termos que o aproximam do profético) de Foucault sobre o advento de uma “época do espaço”, da “simultaneidade” e da “justaposição”, que se sucederia à obsessão oitocentista com a história; ou ainda, para destacar apenas uma referência mais de entre as de maior influência, a “cartografia cognitiva” de Fredric Jameson, como modelo potenciador de um sentido de lugar no sistema global do capitalismo tardio – um modelo que confere um particular aval à noção da prevalência das categorias espaciais enquanto característica da pós-modernidade (Heidegger 2001; Foucault 1986: 22; Jameson 1991: 16 e *passim*). A convergência de contributos como estes (e apesar da sua disparidade) vem resgatando a “imaginação espacial” (cf Smyth 2001: 1) de associações com uma lógica de estase que, pela sua possível contraposição a nexos de leitura e análise determinados pela perspectiva temporal, não raro foi denunciada como “reaccionária” (cf Massey 1004: 2), permitindo que em vez disso se sublinhe agora a sua base relacional e dinâmica.

Estas ênfases poderão à partida parecer alheias ao nosso tema, mas de facto são tudo menos indiferentes à presente iniciativa, definida pelo propósito de colocar em primeiro plano os múltiplos cruzamentos que põem em causa a dualidade “arte do espaço” / “arte do tempo” – se quisermos recuperar um dos *topoi* argumentativos mais influentes em toda a história do discurso sobre palavra e imagem, tal como foi proposto na segunda metade do séc.XVIII por Lessing no *Laocoonte* (1766). O alcance e os atractivos da actual *espacialização* do discurso crítico têm tido consequências para a consideração das artes verbais, tantas vezes encaradas (na esteira do referido *topos*) como inscritas no “tempo” que

não no “espaço” – já que este último seria o domínio próprio das artes visuais. Vários dos artigos ora coligidos destacam justamente a dimensão icónica dos textos, como também instâncias de textualização da imagem, questionando a justeza dessa distinção categorial. No quadro dos artefactos verbais e visuais aqui considerados não deixam de avultar os exemplos da combinação de inscrições, legendas, assinaturas ou grafismos de diferentes tipos com os usos da forma e da cor que mais prontamente associamos ao pictórico. E também não estará ausente desse quadro a consciência de como na actual cultura museológica o discurso crítico sobre o visual partilha o *espaço* do museu (no sentido arquitectónico, como também institucional) com as obras de arte a que se refere – seja sob a forma mais extensa do catálogo, seja com a concisão de títulos, legendas e outra informação conservatória; mas a mesma cultura do museu baseia-se na expectativa de que o seu espaço será conhecido *temporalmente*, nas sequências organizadas que o seu aparato induz e justifica. Em geral, as implicações comportadas pelo novo nexos espacial encontrarão ecos diversos ao longo do livro – da sua justificação mais ampla à comprovação concreta trazida pelos processos e propósitos intermediais que caracterizam os diferentes objectos de estudo dos artigos que se seguem.

Recorde-se, contudo, que a ora evocada formulação de Lessing foi apenas uma das conformações de tipo dualista em que a palavra e a imagem tenderam historicamente a apresentar-se, quer a sua relação se configurasse como *agon* ou como afinidade e similitude. Entre os momentos fundamentais dessa história argumentativa baseada num nexos binário inclui-se o *dictum* horaciano *ut pictura poesis* – um passo da *Arte Poética* glosado até à exaustão e que, tomado literalmente, geraria a analogia das “artes irmãs”, que de tanta fortuna gozaria na cultura europeia; mas conta-se igualmente a noção de conflito que na cultura do Renascimento teve formulação memorável no *Paragone delle Arti* (c 1510) de Leonardo; e, enfim, a não menos influente denúncia no *Laocoonte* da analogia de origem horaciana, uma denúncia informada pelo desejo de rigor que cunhará a referida oposição do verbal e do visual. Mesmo a crítica que esta oposição veio a encontrar, tantas vezes predicada no propósito de salientar a colaboração e a coexistência (que não o conflito), raramente se evade à tentação de caracterizar a palavra e a imagem de um modo que lhes mantém a relação dual, reforçando o sentido da divisão. É especialmente reveladora a análise histórica que Murray Krieger ofereceu da noção de *ekphrasis* como fundada numa tensão não resolvida:

The ekphrastic aspiration in the poet and the reader must come to terms with two opposed impulses, two opposed feelings, about language: one is exhilarated by the notion of ekphrasis and one is exasperated by it. Ekphrasis arises out of the first, which craves the spatial fix, while the second yearns for the freedom of the temporal flow
(Krieger 1992: 10)

A isto se poderia somar o diagnóstico que permite a W.J.T.Mitchell reclamar para a tensão entre palavra e imagem um lugar central (e uma influência que em muito ultrapassará a de qualquer discurso sectorial e especializado) no quadro mais amplo da história da cultura: “the history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs” (Mitchell 1986: 43).

A grande influência de modelos duais e tendencialmente agonísticos é contrariada, porém (e como começámos por sugerir), pelo favor de que presentemente gozam nexos relacionais, teoreticamente refractários a oposições binárias e propícios a leituras da intermedialidade informadas por noções como contaminação e hibridismo. A *praxis* crítica informada por tais nexos não dispensará a sustentação que lhe oferece a perspectiva histórica e o consequente valor confirmativo que adquirem tantas instâncias memoráveis da permutabilidade de recursos visuais e verbais, com toda a sua longevidade na arte e literatura europeias (ocorre-nos prontamente a fortuna da poesia visual, numa variedade de períodos e poéticas). É sustentável que, na sua atitude dominante face ao nexo verbal/visual, a maior parte dos estudos que este volume reúne estará porventura mais próxima da preferência que Liliane Louvel manifesta por noções de “coexistência”, “simultaneidade” e “continuidade” do que da assunção de um sentido de “alternativa” ou disjunção (Louvel 2002: 223).

Como algumas das observações nos parágrafos anteriores poderão ter já sugerido, o modo como se configura a relação entre o verbal e o visual entrecruza-se em vários pontos com uma preocupação fundadora e persistente do discurso crítico ocidental que em décadas recentes assumiu novas ênfases: o problema da representação. Com efeito, os vários níveis da representação com que a intermedialidade nos confronta (e cuja complexidade varia na medida da relação com o real proporcionada por cada um dos meios em causa, como também pelas opções de cada praticante) tornam-na um espaço privilegiado para a manifestação de perplexidades características do actual contexto histórico-intelectual. A consideração crítica da intermedialidade conferiu especial destaque ao cepticismo prevalecente sobre a possibilidade de a apropriação artística do real se configurar, seja em que meio for, de forma “transparente” e

não mediada por uma consciência que a invista de significado. As condições para a manifestação de tal cepticismo revelam-se particularmente favoráveis quando o objecto de representação é outra representação (num meio diferente), proporcionando a quem a lê e/ou contempla a percepção cumulativa das mediações, refrações e opacidades (para persistir nas metáforas ópticas) que intervêm nos vários planos da sequência representacional. Esta percepção permanece válida mesmo quando o aparente imediatismo da visão sugere que a imagem poderia ser tão invejavelmente *verdadeira* quanto parece ser estável e fixa. É assim, com efeito, que o referido cepticismo pode gozar de tão grande proeminência intelectual numa era obviamente dominada pelo conhecimento visual. É para esta complexidade, não isenta de contornos paradoxais, que Mitchell alerta num passo em que reflecte sobre as implicações do que famosamente teorizou como a “viragem pictórica” na cultura contemporânea:

pictures form a point of peculiar friction and discomfort across a broad range of intellectual inquiry (...) the pictorial turn (...) is not a return to naive mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial “presence”: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading*

(Mitchell 1994: 13, 16)

Argumentando assim a favor da necessidade de extrapolar uma noção de “leitura” do campo do verbal para enfrentar adequadamente as complexidades que actualmente envolvem a construção do visual, Mitchell vem equilibrar e ironizar a expectativa contrária – a de que o encontro intermedial permitiria genericamente à palavra apropriar-se e aproveitar da aparente simplicidade da significação proporcionada pela imagem visual.

Sem terem a presunção de constituir um mapa dos estudos de palavra e imagem na actualidade, as secções em que este livro se organiza põem em destaque alguma da diversidade que presentemente caracteriza esta área de produção crítica. Trata-se de uma diversidade quer de sustentação teórica, quer de opção metodológica, quer de objecto de estudo – como prontamente se perceberá pelos próprios títulos das diferentes secções.

Mas é intenção deste volume, no mesmo gesto em que se deixa informar por propósitos e objectos de estudo distintos, não elidir as marcas dos seus pontos de partida institucionais e culturais. O contexto cultural específico que enquadrou o projecto, o congresso e a preparação deste livro assinala-se no destaque dado a “Algumas escritas e olhares portugueses”; e a sua origem académica faz-se equilibrar pelo espaço das fruições no título da secção “O Lúdico e o Formativo”. Por outro lado, o trânsito entre o espaço académico e o da circulação cultural mais ampla – entre o livro e o museu, a biblioteca e a cidade – faz-se notar com a menção expressa, nos títulos de outras secções, ao “texto” e à “moldura”, como também à “cidade”; enquanto a ênfase cívica e pública que esta última referência comporta se equilibra com a atenção a uma escrita da “Identidade, voz e visão”. Por fim, este livro abre-se a “Outros discursos, outros espaços”: saberes e discursos distintos, outros *media* artísticos, outros espaços geográficos e culturais – na esperança de que a esta amplitude do estudo e da leitura corresponda uma amplitude de fruição.

Rui Carvalho Homem

FLUP

Maria de Fátima Lambert

ESE-IPP

Referências

FOUCAULT, Michel (1986). “Of Other Spaces”. *Diacritics* 16 (Spring): 22-7.

HEIDEGGER, Martin (2001). “Building Dwelling Thinking” (1954), *Poetry, Language, Thought*, trans. by Albert Hofstadter. New York, NY: Perennial Classics. 141-59

JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.

KRIEGER, Murray (1992). *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: The Johns Hopkins U.P.

LOUVEL, Liliane (2002). *Texte/Image: Images à Lire, Textes à Voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

MASSEY, Doreen (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

MITCHELL, W.J.T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The Univ of Chicago Press.

MITCHELL, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. Chicago and London: The Univ of Chicago Press.

SMYTH, Gerry (2001). *Space and the Irish Cultural Imagination*. Houndmills: Palgrave.

2. ALGUMAS ESCRITAS E OLHARES PORTUGUESES

BRANCA

Fotografia de autor. Representação e troca simbólica (a propósito de fotografias de Antero, Eça e Fernando Pessoa)

Esta comunicação procura reflectir sobre algumas questões de natureza semiótica, tendo como base fotografias de três escritores portugueses – questões que poderemos formular basicamente através das seguintes interrogações: Que representa a fotografia que olhamos? O que afecta o nosso olhar ou que halo o intercepta e subjectiva quando a observamos? Se a fotografia é de um autor conhecido, que campo de ligações podemos estabelecer com a sua escrita e com a sua obra? E, também, por outro lado, o que poderemos hoje considerar um autor, ou melhor, que sentido damos aqui à palavra “autor”, ou, por outras palavras, a quem (ou a que “coisa”) nos referimos quando falamos de “autor”? Que papel tem o autor empírico na sua imagem fotografada, na “pose” que o retém sob os nossos olhos? Que imposições institucionais ou pessoais se projectam e se reflectem na sua composição? Quantas imagens passam e se sub-põem nos contornos, contrastes e detalhes que fazem a configuração da superfície brilhante, ou já opacizada pelo tempo, da fotografia, digamos (por paralelo), do seu fenotexto – essa superfície que é, afinal, resultado, da transferência mecânico-lumínica – que contemplamos? É a representação fotográfica que nos impõe a imagem ou será (apesar do aparato químico da sua “autentificação”, como quer Barthes) uma imagem prévia e imagisticamente tecida, aquela que aparentemente vemos na fotografia?

Muitas perguntas para um mesmo problema (o do título desta comunicação).

Talvez seja útil, por uma questão metodológica, começar pelo lexema “autor” e pela ambiguidade que pode oferecer neste contexto. Em

primeiro lugar, gostaríamos de afirmar que não queremos, de forma alguma, referir-nos ao autor (se há um autor declarado) da fotografia, mas ao objecto da fotografia, ao fotografado, quando esse fotografado tem uma obra (neste caso literária) que o legitima, que nos leva a reconhecê-lo institucionalmente, que liga o nome do autor a textos por si escritos e, conseqüentemente, a uma “escrita” (ou, se quisermos, a um estilo, ou a um ritual), mas que também o pode ligar (se acontecer que ele viva depois de 1822), a uma fotografia, ou mais tenuemente a um retrato pintado, ou ainda, se os traços o permitem, a uma caricatura.

Como diz Foucault, aparentemente para contradizer a necessidade de o considerarmos, enquanto entidade referencial,

Um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si (...) Chegaríamos finalmente à ideia de que o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordejando os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho. Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura...

(Foucault 1992: 44-46)

Ao olharmos uma fotografia de um determinado escritor, não poderemos ficar indiferentes a tudo isto. Não podemos libertar-nos do peso de todas as considerações acima apontadas, isto é, do tipo de relação que poderemos estabelecer entre o autor, a escrita e a figura que o representa e cujo nome remete não só para uma biografia, mas também para uma obra.

Para ensaiarmos uma resposta a estas questões (colocadas em abstracto), tomemos então casos concretos: um autor, neste caso mesmo três autores, para, a partir deles, entrarmos nos possíveis discursos sobre os seus retratos verbalmente representados, as suas fotografias e as inferências que podemos delas retirar subjectivamente.

Começemos por Antero de Quental. A fotografia que dele apresentamos (em CD anexo) foi oferecida a António de Azevedo Castelo Branco e foi acompanhada, em carta de 17 de Outubro de 1875, por esta espécie de dedicatória auto-referencial:

Envio-te a minha efígie, que me parece um pouco hirta e pasmada: mas o aspecto hirta e pasmada é próprio dos filósofos, gente que tempera com assombro o pão que come.

Dois ou três meses antes, Antero publicara a 2ª edição das *Odes Modernas*, e parecia viver, pelo menos momentaneamente, numa apetência eufórica a que António Sérgio chamaria a “tendência luminosa” (ou a fase “da aspiração racionalista do pensador”).

À altura, passavam já dez anos sobre a primeira publicação deste livro e sobre a candente questão em que se envolvera com Castilho e com as “literaturas oficiais”. Passara também o período da experiência de Paris. Também a actividade efervescente do pequeno Lassalle (como se auto-designava na conhecida carta a Storck) mantida nas conferências do Casino e nos folhetos revolucionários terminara em 73, com a partida para os Açores e com o agravamento da doença nervosa que havia de persegui-lo até ao suicídio.

Nesta carta, porém, surge uma espécie de intervalo, uma retomada esperança de cura. Os sonetos que a acompanham são uma amostragem do que poderíamos considerar como uma certa dualidade, não emotiva, mas intelectual, entre o *logos* hegeliano e o inconsciente de Hartmann, entre o luminoso e o obscuro. António Sérgio há-de colocá-los, na edição que organizou e prefaciou, em secção especial, sob a designação *Do pensamento de Deus*, esclarecendo, sugestivamente, que esta secção não se reportava ao tema de Deus como “consolador da alma triste”, mas que era dedicada “ao Deus do pensamento filosófico, o dos problemas intelectuais”.

A dedicatória simula corresponder a uma auto-avaliação vacilante em relação à pose fotográfica – auto-avaliação que parece colocar-se entre a atonia e a temperança do filósofo, entre o pasmo e a rigidez, entre o pragmático e o metafísico. Não é em vão que fala de “efígie”, colocando a imagem entre o retrato do homem comum e a sua representação para a posteridade, imagem como que cunhada e exposta para a eternidade, aureolada por um tipo, por uma categoria – interessantemente, a do filósofo, não a do poeta. De qualquer forma, imagem de “outro”, com um olhar obtuso e imóvel, como que alheia ao movimento do mundo, tomando a súbita consciência de uma estranha dissociação do “eu” – dissociação que pretende explicar através de uma máscara, situada entre o misticismo e a contemplação.

Para nós, que a olhamos, ela torna-se simultaneamente reconhecível e estranha (porque diferente da fotografia visionária com que surge praticamente em todos os manuais – aquela que o configura de sobrolho mais carregado, mais preso numa barba aguda e siríaca, no fechamento mais sombrio da sobrecasaca abotoada até cima, como que encerrando o pescoço). É esse quase estranhamento (por contraposição a esta outra máscara) que cria significação e diferença.

Roland Barthes fala de *punctum* como aquilo que se acrescenta à fotografia, o que chama a atenção singular de alguém e que está para além do código. Nesta fotografia o que me chama a atenção é precisamente um deslizar sobre as imagens conhecidas, o que, sendo imóvel, foge de certo modo à paralisação da morte e se configura como picada abrupta no esperado. É o laço, a claridade da camisa, a serenidade de um olhar extático, mas também a fuga ao estereótipo do bardo espectacular (*spectrum* de um certo referente reconstruído e simbolizado pela literatura, no fundo fixando a morte do homem) que Eça nos desenha entre o louvor e uma capciosa ironia. Recordemos um pouco do texto conhecido, só para o confrontar e, na sua síntese, percebermos a pequena margem entre o referencial e o simbolicamente estratificado, entre o patentear de um estilo e o ensaio de epitáfio:

A sua face, a grenha densa e loura com lampejos fulvos, a barba de um ruivo mais escuro, frisada e aguda à maneira siríaca, reluziam, aureoladas. O braço inspirado mergulhava nas alturas como para as revolver. A capa, apenas presa por uma ponta, rojava para trás, largamente, negra nas lajes brancas, em pregas de imagem. E, sentados nos degraus da igreja, outros homens, embuçados, sombras imóveis sobre as cantarias claras, escutavam, em silêncio e enlevo como discípulos.

Parei, seduzido, com a impressão que não era aquele um repentista picaresco ou amavioso, como os vates do antiquíssimo século XVIII – mas um bardo, um bardo dos tempos novos, despertando almas, anunciando verdades. (...)

Deslumbrado, toquei o cotovelo de um camarada, que murmurou, por entre lábios abertos de gosto e pasmio:

- É o Antero.

(Eça de Queirós s/d [1909]: 339-40)

Imagem feita de palavras, e que, não o parecendo, é mais estática do que a fotografia, porque surge paralisada na pose do discurso mais do que na pose do figurado. É a imagem do “génio que era um santo” em pleno esplendor da palavra (palavra que se pressupõe e palavra pronunciada), sem sombra de morte aparente, mas já prisioneira da memória, cristalizada na escrita de outrem, como um novo Cristo na

presença imóvel da sua representação pictórica, desfigurado (mais do que sublimado) em quadro, (notoriamente) de Eça. Não de Antero.

No entanto, por força do próprio discurso e expansão do quadro onde Eça se integra, como discípulo silencioso (“...também me sentei num degrau, quase aos pés de Antero que improvisava, a escutar, num enlevo, como um discípulo”) – por força do próprio discurso, como dizia, a imagem regressa, fixa-se na memória e reorganiza ou sobrepõe outras imagens, mesmo que vazias ou, aparentemente, inócuas: neste caso, a colocação displicente de Eça à margem da Questão Coimbrã:

De resto, eu era meramente um actor do Teatro Académico (*pai nobre*), e rondava em torno destas revoluções, destas campanhas, destas filosofias, destas heroicidades ou pseudo-heroicidades, como aquele lendário moço de confeitiro que assistiu à tomada da Bastilha, com o seu cesto de pastéis enfiado no braço e, quando a derradeira porta da fortaleza feudal cedeu, e a velha França findou, deu um gesto ao cesto leve, e seguiu assobiando a *Royale*, a distribuir os seus pastéis.

(Eça de Queirós s/d [1909]: 351)

Talvez não seja exactamente de uma sobreposição de imagens que se trata, mas da fragmentação e recuperação de uma partícula para lhe dar a ele (autor do texto de homenagem) a centralidade. De facto, não está na maneira de ser de Eça (nem também na imagem que temos dele) a discrição absoluta ou a abdicação do centro, mesmo quando aparenta descentrar-se. Mais do que a imagem de Antero (na espécie de brilhante epitáfio que lhe dedica), está outra imagem – a do autor do epitáfio.

De facto, a imagem de Eça de Queirós, na caricatura, na pintura, na polémica,¹ ou na fotografia é sempre construção provocada por linhas e registos, transportados por uma espécie de *poiesis* reajustada pelo próprio e recuperada pelos outros, tornando-se um sinal contínuo de traços reiterados que geram uma visão, também (e mais fortemente) um *spectrum* no sentido que lhe dá Roland Barthes² – auto-simulacro especular que regressa sempre que o lemos ou quando olhamos as suas

¹ Recorde-se como se representa, por exemplo, na conhecida carta polémica a Pinheiro Chagas sobre a noção de patriotismo. Confrontando o patriotismo à “brigadeiro do tempo da Senhora D. Maria I” (o do Chagas) com a maneira serena e crítica como ama o seu país, remata, de forma sinteticamente irónica: “Mas que Diabo! Você é um poeta, um orador, um lutador – e eu sou apenas um pobre homem da Póvoa de Varzim” (Eça de Queirós, s/d, [1909] 83).

² “Aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, o objecto, a que poderia chamar-se o *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o ‘espectáculo’ e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto” (Barthes, 1989. 23 e 24).

fotografias, já que estas não vêm senão confirmar (autenticar) um certo vazio biográfico coberto pelo discurso.

Daí que não haja nas fotografias de Eça anteriores ao casamento aquilo que Roland Barthes designa por “biografemas”. Como se a biografia de Eça só começasse aos quarenta anos, depois do casamento, com a legitimação materna e com a primeira constituição de uma família. Antes, a escrita sobrepunha-se às lacunas familiares, ao esquecimento ou apagamento dos fragmentos dispersos, vividos como memória recalcada, não como reconhecimento expresso.

É dentro dessa voluntária ausência de dados que ele responde a Ramalho, em 1878, quando este redigia a sua biografia:

Dados para a minha biografia – não lhos sei dar. Eu não tenho história, sou como a República do Vale de Andorra. O tigre Chardron exclama:

– Mande-lhe todos os documentos.

Que documentos, meu Jesus? Eu só tenho a minha carta de bacharel formado. Quere-a? Mais regular seria para a história da “minha literatura”: é escasso, bem sei, mas é correcto.

(Eça de Queirós [1878]: 49)

A carta de bacharel, no seu aparente aspecto inócuo, em termos do que se pretende conhecer da vida de um escritor, continua a provocar, de uma outra forma mais subtil, o mesmo efeito dos traços grossos da máscara, tapando a pele, substituindo-a. Desta forma, a tensão e a dor ficam submersas no riso, sem nunca se deixarem vislumbrar inteiramente.

Se olharmos duas caricaturas suas (em CD anexo), uma feita pelo próprio (transformando-se em ave pernalta emproada e erecta, de pescoço afiado e penugento), a outra, realizada muitos anos depois, para a 1ª edição do *In Memoriam*, por Francisco Valença, se as contrapusermos ainda a retratos do autor apresentados verbalmente por Jaime Batalha

³ “Uma noite, junto da mesa onde escrevia o Severo, vi uma figura muito magra, muito esguia, muito encurvada, de pescoço muito alto, cabeça pequenina e aguda que se me mostrava inteiramente desenhada a preto intenso e amarelo desmaiado.

Cobria-a uma sobrecasaca preta, abotoada até à barba, uma gravata alta e preta, umas calças pretas. Tinha as faces lívidas e magríssimas, o cabelo corredio muito preto, do qual se destacava uma madeixa triangular, ondulante, na testa pálida que parecia estreita, sobre olhos cobertos por lunetas fumadas, de aros muito grossos e muito negros. Um bigode farto, e também muito preto, caía aos lados da boca grande e entreaberta, onde brilhavam dentes brancos. As mãos longas, de dedos finíssimos e cor de marfim velho, na extremidade de dois magros braços, faziam gestos desusados com uma badine...

Era o Eça de Queirós” (“Introdução” a *Prosas Barbaras*, pp.IX-X)

Reis³ ou por Fialho de Almeida⁴ e, em seguida, com a fotografia preferida por Eça (em CD anexo), verificamos uma interdependência notável, mesmo que na fotografia o riso pareça desaparecer, submerso num vago esgar que o mumifica (e só isso, afinal, nos espanta, como “picada”, como o tal *punctum* de que falávamos atrás).

Essa interdependência é, afinal, uma profunda relação inter-semiótica, onde as imagens se interseccionam e reconvertem, criando segmentos textuais, autênticas lexias resultantes do estilizar do texto, mas que em si se combinam, configurando o *dandy*, o escritor abruptamente irónico e sensível, a figura satânica. Tudo, afinal, signos de simulação, mas que não desaparecem nunca do seu próprio olhar, e, especularmente, do olhar dos outros que o observam. As figuras que sustentam as “lexias” de base, e que entre si se entrelaçam, são: o esguio da figura, o triângulo do cabelo, a luneta, a boca entreaberta, o bigode longo, a sobrecasaca negra, a flor clara na lapela.

No fundo, uma espécie de construção verbal e imagística, criando a ilusão da referência, a sua instalação como verdade, a construção daquela memória com que aceitamos a figura do escritor.

Como os grãos da mancha fotográfica – grãos descontínuos que criam a ideia da totalidade – assim as imagens verbais e icônicas do autor forram o temperamento do artista, oferecendo-lhe o ar carregado da caricatura – caricatura que ele tão bem caracterizou geneologicamente e em termos políticos, nos primeiros escritos do *Distrito de Évora*,⁵ mas agora distanciando-a e enfatizando o seu efeito social – tornando-a máscara de máscara, duplo ludíbrio.

São esses elementos excessivos e actuates que lhe estenderam e ele estendeu ao próprio corpo e, depois (ou simultaneamente), ao próprio discurso – são esses elementos, dizia, que mais tarde o leitor alargou à

⁴ “Tudo nessa figura de cartilagem, franzina e pálida traz o espírito depurado em requintes subtils, à custa de uma espécie de tortura física, que o rala, ao mesmo tempo que o transfigura. Olhem bem essa masque de face cavada e o nariz astuto, com olhos de míope alternadamente coriscantes e doces, boca fina, que sob as asas do bigode, aos cantos se atormenta numa ironia que faz na sua conversa e na sua prosa, um cintilar de espadas em duelo. Ao premir na órbita o monóculo, as sobrancelhas negras estranhamente arqueadas aproximam-se e palpitam, como rémiges em asas de corvo, pondo na fisionomia o que seja dum cunho mefistofélico. Voz grave, ora de morosidades mórbidas, ora em catadupa febril” (Fialho de Almeida 1924: 20).

⁵ “Em política, a caricatura é de boa guerra. É uma arma terrível mas não desleal, porque se exagera o falso, é para impedir que haja alguém que caia nele: a caricatura diz demais para que nós digamos apenas o suficiente (...). A caricatura é o espelho que engrossa as feições e torna os objectos mais salientes (...). A caricatura é mais forte que as restrições e as proibições. É imortal porque é uma das facetas daquele diamante que se chama verdade...” (Eça de Queirós 1965: 284-286).

leitura desse discurso, numa continuidade e complementação que tanto procura como substitui a verdade, fingindo representá-la, no simulacro.

Ocultação e procura é o que poderá aproximar, mas também separar dois escritores tão diferentes como Eça e Fernando Pessoa. No primeiro, através do excessivo dos traços, da sua acutilância, do engrossamento do “outro”; no segundo, através da reversão e inversão da escrita, da dispersão e fragmentação heteronímica. São esses processos diferentes de ocultação que conduzem obliquamente as duas escritas, obrigando-as a distenderem-se figurativamente entre a ironia e o oxímoro.

Como se transporta e poderá ser visionada, então, esta linha de demarcação e diferença, na “profundidade” das fotografias de Fernando Pessoa? Será que é possível também estabelecer a relação intersemiótica entre a escrita e o retrato do autor?

Logo aqui um primeiro problema se levanta, dada a superabundância de máscaras com que o demiurgo sub-figura a sua escrita. Quem é o autor na poesia dita de Fernando Pessoa? Qual o centro do círculo heteronímico?

As fotografias que aqui procuramos equacionar (em CD anexo) parecem não oferecer dúvida: são de “Fernando” ou de Fernando Pessoa – firmadas pelo nome posto na dedicatória.

Olhemos, pois, essas dedicatórias e as respectivas fotografias para calcularmos até onde vão essas certezas. Por uma questão meramente cronológica (embora o tempo, em tudo que é arte visual, aparente ser subcodificado em relação ao espaço), começemos pela fotografia que oferece à “tia Anica”, em 1914. É evidente que esta data mostra quanto são perigosas afirmações como as que fizemos antes (embora com o cuidado da concessão arriscada e a desculpabilização do parênteses) quanto à importância relativa do espaço e do tempo nas artes visuais. Não há dúvida que o facto de a dedicatória ser datada de Janeiro de 1914 é importante, porque nos coloca no ano efervescente anterior à publicação do *Orpheu*, com Mário de Sá-Carneiro e Santa Rita Pintor em Lisboa e Amadeu de Sousa Cardoso em Manhufe, todos transportando e comunicando a paixão pelos novos movimentos artísticos europeus; porque nos coloca na véspera do curto instante do nosso modernismo, da ruptura por excelência no panorama da nossa literatura.

Assim, a marca temporal é, de facto, um interpretante e começa a impor-se-nos, fazendo-nos deter na frase sibilina: “Retrato tirado em Janeiro de 1914, porque alguma vez se havia de tirar”, mesmo antes de repararmos na dedicatória propriamente dita, onde o retratado se lê e se interpreta:

À sua muito querida tia, oferece esta provisória representação visível de si-próprio, com um abraço tão grande quanto a sua [de quem?] desponderação o seu sobrinho amigo, genial e obrigado. Fernando.

Desde logo, a atenção se centra no adjetivo *provisória* (representação) e na interrogação parentética [*de quem?*] que apontam para a ambiguidade e o deslizar de si próprio no tempo e na relação *visível / invisível*, bem como para o seu (ou da tia?) desassossego, para o seu (ou da tia?) desequilíbrio, mas, sobretudo (e em véspera do *Orpheu*), da descentração daquele homem visualmente representado (apanhado e aprisionado pela objectiva) numa figura hirta e solenemente unitária, composta e circumspecta. Só o olhar confunde e se reverte em duplicidade, contrariando a postura e o aprisionamento. O que fere é o triângulo das sobrancelhas e do bigode que se junta à sombra do chapéu sobre a testa, tornando o branco do rosto uma máscara de cal, petrificada entre o negro do chapéu e o do casaco: *está ali*, presume-se, e, no entanto, o que aparece já não é a visão, mesmo provisória, do homem Fernando Pessoa.

Talvez o que nos surge seja antes, na voz do autor de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, “uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço”, apanhados, por acaso, naquele dia, na imagem do falso Fernando Pessoa e na sua original forma de sentir o modernismo, ou, se quisermos, o sensacionismo. Imagem que é também uma fala:

Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Como o panteísta se sente árvore e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada um, por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço.

(Pessoa 1966: 45)

A segunda e conhecida fotografia de 1929, de Manuel Martins da Hora, está presa a duas dedicatórias que se presumem explicativas: a primeira, a Carlos Queirós: “Carlos: isto sou eu no Abel [Abel Pereira da Fonseca], isto é, próximo já do Paraíso Terrestre, aliás perdido. Fernando.” A segunda (e a pedido desta), à tia do poeta da *presença* –

Ofélia, a breve e inefável musa de Fernando Pessoa: “Fernando Pessoa em flagrante delíto”.

Da dedicatória a Carlos Queirós à oferta (num discurso ausente, de legenda despersonalizada) a Ofélia, vai a distância da perífrase à síntese ludicamente judicativa, vai a distância da expansão reveladora à contenção aforística, da individualização à impessoalidade, da linguagem pseudo-familiar à legenda operativa, mas deslocada (não adequada) e seca de emotividade. E, no entanto, é com esta palavra vazia e despersonalizada, apontada como prova de tribunal de costumes, que se vai ensaiar uma reaproximação amorosa, não atentando Ofélia que ela já continha em si a palavra do fim que surgiria pouco depois.

No entanto, as duas dedicatórias, mesmo nas suas diferenças essenciais, sub-apontam o jogo específico da linguagem pessoana, a apropriação inteligente de outros discursos e outras formas, a mescla neutralizante e recriadora que ressuscita e faz viver outra fala – a fala de Pessoa, ou, talvez, de Álvaro de Campos, não por acaso o heterónimo desamado por Ofélia.⁶

O que podemos concluir desta tentativa rápida (e deslizante) de leitura de algumas fotografias de três consagrados escritores portugueses, é que, para quem tem o espírito contaminado pelo conhecimento, não há texto que se possa ler ingenuamente, não há fotografia que possa salvar limpidamente o referente – como ressurreição absoluta do homem que brilha na superfície da película. O que olhamos nela é um deslizar de textos correndo na nossa memória que não deixam afastar dos traços fisionómicos do autor as marcas indeléveis da sua escrita. Como diz Foucault, o autor não vive desligado da sua obra e só é autor em função dessa obra. Se não fosse assim, a fotografia só diria aquilo que aparentemente diz como efeito do real: eu sou a realidade contingente, a imagem irreparável da morte anunciada.

Universidade Fernando Pessoa

⁶ Palavras de Ofélia Queirós: “O Fernando era um pouco confuso, principalmente quando se apresentava como Álvaro de Campos. Dizia-me então: - ‘Hoje não fui eu que vim, foi o Álvaro de Campos’... Portava-se, nestas alturas, de uma maneira totalmente diferente. Destrambelhado, dizendo coisas sem nexos. Um dia, quando chegou ao pé de mim, disse-me: - ‘Trago uma incumbência, Minha Senhora, é a de deitar a fisionomia abjecta desse Fernando Pessoa, de cabeça para baixo num balde cheio de água’. E eu respondia-lhe: ‘detesto esse Álvaro de Campos. Só gosto do Fernando Pessoa’” (Apud “Prefácio”, Pessoa 1978: 37).

Referências

BARTHES, Roland (1989). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

EÇA DE QUEIRÓS [1878]. [Carta] A Ramalho Ortigão (Newcastle, 10 de Novembro). *Obras de Eça de Queirós – Cartas e Outros Escritos*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

EÇA DE QUEIRÓS (1903). *Prosas Barbaras*. Porto: Lello & Irmão.

EÇA DE QUEIRÓS (s.d. [1909]). *Notas Contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão.

EÇA DE QUEIRÓS (1965). *Prosas Esquecidas II*. Org. por Machado de Rosa. Lisboa: Editorial Presença.

FIALHO DE ALMEIDA (1924). *Figuras de Destaque*. Lisboa: Livraria Clássica.

FOUCAULT, Michel (1992). *O que é um autor?*. Lisboa: Vega.

PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto Interpretação*. Org. por Georg Rudolf Lind & Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática.

PESSOA, Fernando (1978). *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*. Org. por David Mourão-Ferreira. Lisboa: Ática.

O surrealismo português: entre o modernismo e a vanguarda

Pólos oscilantes: os conceitos de *modernismo* e de *vanguarda*

Os conceitos de *modernismo* e de *vanguarda* muitas vezes não são diferenciados, infelizmente, nos discursos críticos sobre arte e literatura. Esta situação é geradora de inúmeras confusões, ao orientar indevidamente o processo hermenêutico na tentativa de apreensão do alcance gnoseológico e epistemológico de obras e autores particulares.¹

Os termos *modernismo* e *vanguarda* são frequentemente concebidos como equivalentes e usados de modo intermutável. Nessa medida, o seu significado assume um carácter abrangente e esponjoso, parecendo englobar todos os fenómenos e particularismos estéticos construídos sob o signo da inovação, segundo a lógica rimbaldiana expressa no axioma “il faut être absolument moderne” (Rimbaud 1972: 116).

Ora, apesar da dominância do uso acrítico dos dois termos, nos anos mais recentes alguns estudiosos têm procurado promover a sua distinção, de forma a conseguir explicar de forma cabal a singularidade de vários movimentos artísticos surgidos entre finais do século XIX e a primeira metade do século XX.

¹ Ressalve-se que este tipo de problemas não se manifesta só no âmbito da historiografia e da crítica de arte portuguesas, revelando-se também nos trabalhos de teorizadores norte-americanos. Matei Calinescu, por exemplo, sublinha “o facto de não ser feita praticamente nenhuma distinção pela maioria dos críticos norte-americanos de literatura do século XX entre modernismo e vanguarda” (1999: 126). Por seu lado, Andreas Huyssen refere que “much confusion could have been avoided if critics had paid closer attention to distinctions that need to be made between avantgarde and modernism (...). American critics especially tended to use the terms avantgarde and modernism interchangeably” (1986: 162).

Dentro deste conjunto de teorizadores, destaca-se inicialmente Matei Calinescu. Na sua obra já célebre *As Cinco Faces da Modernidade*, este reconhece que a tarefa se reveste de alguma dificuldade, pois “a possibilidade de agrupar todos os movimentos extremistas antitradicionais numa categoria mais vasta conseguiu tornar a vanguarda num importante instrumento terminológico do criticismo literário do século XX. O termo sofreu subsequentemente um processo natural de ‘historização’, mas, ao mesmo tempo, com uma circulação aumentada, o seu significado assumiu uma diversidade quase incontrolável” (Calinescu 1999: 109).

Calinescu vai tentar, portanto, circunscrever a diversidade semântica deste termo, evitando o aparente descontrolo do seu sentido. No entanto, o seu trabalho pecará pela abordagem metodológica adoptada: em seu entender, a circunscrição do alcance heurístico do termo *vanguarda* passará por uma diferença do grau da acção desta em relação ao modernismo, muito difícil de explicar por não existirem pontos de referência universalizáveis. Nessa medida, Calinescu seguirá a linha daqueles que defendiam, “durante a primeira metade do século XIX e até mais tarde, [que] o conceito de vanguarda – tanto política como culturalmente – era pouco mais do que uma versão radicalizada da Modernidade, fortemente utopianizada” (Calinescu 1999: 92).

Por conseguinte, Matei Calinescu passará a defender que “não existe provavelmente um único traço da vanguarda em nenhuma das suas metamorfoses históricas que não esteja implicado ou prefigurado no mais vasto âmbito da Modernidade. Existem, contudo, diferenças significativas entre os dois movimentos. A vanguarda é, sob todos os aspectos, mais radical do que a Modernidade. Menos flexível e menos tolerante nas nuances, ela é naturalmente mais dogmática – tanto no sentido da autoafirmação como reciprocamente no sentido da autodestruição. A vanguarda toma praticamente todos os seus elementos da tradição moderna, mas ao mesmo tempo enche-os, exagera-os e coloca-os nos mais inesperados contextos, muitas vezes tornando-os completamente irreconhecíveis. É bastante evidente que a vanguarda teria sido dificilmente concebível na ausência de uma consciência distinta e plenamente desenvolvida da Modernidade” (1999: 92).

O facto de a vanguarda decorrer de uma “consciência da modernidade distinta e totalmente desenvolvida” (*loc. cit.*) explica como é que, graças a esta, “o subsistema artístico atinge, com os movimentos da vanguarda europeia, o estágio da autocrítica” (Bürger 1993: 51), pois “é verdade que a modernidade definida como uma ‘tradição contra si

própria' tornou possível a vanguarda, mas também é igualmente verdade que o radicalismo negativo e o antiesteticismo sistemático dos segundos [os escritores vanguardistas] não deixa espaço para a reconstrução artística do mundo tentada pelos grandes modernistas. Para melhor compreender a estranha relação entre modernismo e vanguarda (uma relação tanto de dependência como de exclusão), nós podemos pensar acerca da vanguarda como, entre outras coisas, uma própria *paródia da modernidade* deliberada e autoconsciente” (Calinescu 1999: 127).

A paródia transforma-se no instrumento privilegiado da autocrítica do fenómeno artístico e a sua ambivalência é por demais conhecida.² Esta oscila entre o culto e a admiração pela tradição representada na obra parodiada, por um lado, e o furor iconoclasta da tentativa de ruptura com o passado, pela exploração de uma verve satírica que destrói tudo à sua passagem, por outro. Ora, em nosso entender, este forte tom polémico e combativo (que a obra de vanguarda ostenta de forma recorrente) constituirá o ponto nodal para a definição de uma perspectiva analítica diferente daquela que Matei Calinescu defende, capaz de vincar de uma forma mais visível a diferença que se institui entre modernismo e vanguarda.

Estética modernista e ética vanguardista

Como o assume Peter Bürger na sua *Teoria da Vanguarda*, a diferença entre modernismo e vanguarda não se limita apenas à maior radicalidade e intolerância da segunda. O tom polémico da vanguarda e a orientação do seu combate, frequentemente político, são os elementos fundamentais da sua constituição como fenómeno distinto do modernismo. Estes elementos conjugam-se numa acção concertada com vista à restituição da arte à *praxis* social, ao denegar a sua pseudo-margem de autonomia estética. Assim, a vanguarda abdica do seu encerramento ensimesmado numa esteticizante torre de marfim, para procurar o encontro com a esfera social quotidiana. Nessa medida, dilui-se como fenómeno específico ao quebrar inequivocamente as barreiras erguidas entre a arte e a vida pelo esteticismo oitocentista, do qual o modernismo se assume como continuador.

² Para um estudo das múltiplas facetas do recurso à paródia, cf. Hutcheon (1985). No que diz respeito ao âmbito mais específico da exploração da paródia pelos surrealistas portugueses, cf. Martins (1995).

Quando este esforço é levado ao limite, a vanguarda torna-se auto-paródica e auto-destrutiva, segundo Matei Calinescu,³ ou, numa perspectiva menos negativista, revela o carácter institucional da arte, ao dilucidar a pressão e a influência que os agentes envolvidos nessa *instituição* exercem sobre os mecanismos de criação de sentido, tal como o afirma Peter Bürger.⁴

O que parece inegável é que, se a lógica de ruptura com a tradição prefigurada pelo(s) movimento(s) modernista(s) ainda parece acreditar numa marcha teleológica da História e na ideia de um tempo contínuo e progressivo (daí a inequívoca percepção positiva, de um ponto de vista axiológico, da ideia de *novo*), essa mesma intenção de ruptura, no caso das vanguardas europeias do século XX, tem na sua base fundacional um tom mais marcadamente derrotista e negativista, que não pode ser dissociado do *Zeitgeist* particular do período compreendido entre as duas guerras mundiais. Assim, o conceito de vanguarda apresenta uma “longa e quase incestuosa associação tanto com a ideia como com a prática de uma crise cultural” (Calinescu 1999: 113).⁵ Nessa medida, “um rasgo característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste, precisamente, em não terem elaborado nenhum estilo; não há um estilo dadaísta, nem um estilo surrealista. Na verdade, estes movimentos acabaram com a possibilidade de um estilo de época, ao converterem em princípio a disponibilidade dos meios artísticos das épocas passadas” (Bürger 1993:

³ A sua posição é inequívoca, quando declara que “quando, simbolicamente, nada mais existe para destruir, a vanguarda é compelida pelo seu próprio sentido de consistência a cometer suicídio. Esta tanatofilia estética não contradiz outras características habitualmente associadas ao espírito de vanguarda: jovialidade intelectual, iconoclasmo, um culto da ausência de seriedade, mistificação, piadas práticas sem graça, humor deliberadamente estúpido. No fim de contas, estas e outras características semelhantes estão perfeitamente de acordo com a estética da morte da arte que ela tem praticado durante todo o tempo” (Calinescu 1999: 114).

⁴ Segundo este autor, “quando se fala da função de uma determinada obra, toma-se por referência um discurso metafórico, dado que as referências observáveis ou deduzíveis do trato com a obra não se devem em absoluto às suas qualidades particulares, mas antes à norma e maneira como está regulada a frequência de obras deste tipo numa determinada sociedade, isto é, em determinados extractos ou classes de uma sociedade. Para mencionar estas condições estruturais, propus o conceito de *instituição arte*” (Bürger 1993: 39).

⁵ Esta cultura de crise fazia sentir-se de forma tão premente na primeira metade do século XX que a “vanguarda, como conceito artístico, tinha-se tornado suficientemente abrangente para designar não uma ou outra, mas todas as *novas escolas* cujos programas estéticos fossem definidos, de um modo geral, pela rejeição do passado e pelo culto do novo. Mas não deveríamos menosprezar o facto de que a novidade era atingida, na maior parte das vezes, com o simples processo de destruição da tradição; a máxima anarquista de Bakunine, ‘Destruir é criar’, é na verdade aplicável à maioria das actividades da vanguarda do século XX” (Calinescu 1999: 109).

47), pois “a vanguarda não anuncia um ou outro estilo; ela é em si própria um estilo, ou melhor, um antiestilo” (Calinescu 1999: 110).

Em função do exposto, conclui-se que o sucesso do projecto vanguardista depende paradoxalmente do seu insucesso institucional. Por outras palavras, a dissolução da margem de autonomia da esfera artística intentada pelas vanguardas acarretará uma efectiva esteticização global da existência, cujo reverso é uma desvalorização estética do próprio objecto artístico, cuja singularidade terá de ser para sempre negada. Um projecto global anti-artístico não poderia desembocar na produção de objectos artísticos (sobretudo se a esse fenómeno perverso se associar uma leitura hipercodificada de esquemas retóricos singulares, associáveis a uma hipotética gramática de criação vanguardista). Ora, a vanguarda, “ironicamente, achou-se falhando através de um involuntário e assombroso sucesso. Esta situação incitou alguns artistas e críticos a questionarem não somente o papel histórico da vanguarda mas também a adequação do próprio conceito” (Calinescu 1999: 111).⁶ Pode, portanto, falar-se de um fracasso da vanguarda, pois “toda a arte posterior aos movimentos históricos de vanguarda na sociedade burguesa tem que ajustar-se a este facto: pode dar-se por satisfeita com o seu *status* de autonomia, ou então empreender iniciativas que acabem com esse *status*, mas o que já não pode – sem renunciar à pretensão de verdade da arte – é pura e simplesmente negar o *status* de autonomia e acreditar na possibilidade de um efeito imediato” (Bürger 1993: 103).⁷

Pode, portanto, dizer-se que nesta distinção entre modernismo e vanguarda se joga fundamentalmente a questão fulcral da autonomia do estético (ou, pelo menos, do artístico), enquanto esfera singular da *praxis* social, a partir da forma como os produtores e os produtos enquadram a tradição (e, enviesadamente, se enquadram nela).

Numa perspectiva modernista, a tradição é encarada como modelo de autoridade e de prestígio que se deve tentar superar, através do culto

⁶ A partir do momento em que as obras de (anti)arte de vanguarda são aceites nos museus como obras de arte e em que as obras poéticas de vanguarda ganham prémios de literatura, assiste-se à reinstitucionalização do objecto que pretende a destruição da instituição ou, melhor, assiste-se à atribuição de valor artístico àquilo que pretende ser anti-artístico. Por outras palavras, o que sucede contemporaneamente é que “a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega assim as genuínas intenções vanguardistas” (Bürger 1993: 105).

⁷ Daí que “o significado da ruptura na história da arte, provocada pelos movimentos históricos de vanguarda, não consiste, de facto, na destruição da instituição arte, mas talvez na destruição da possibilidade de considerar valiosas as normas estéticas” (Bürger 1993: 148).

das figuras tutelares do passado, cujos contributos na evolução do fenómeno artístico devem ser valorizados, perspectivando-se a história da arte e da literatura como um *continuum* de etapas e de fases sucessivas de ultrapassagem, superação e renovação, balizadas por marcos históricos (sejam eles obras-primas, figuras carismáticas, movimentos artísticos, etc).

De um ponto de vista vanguardista, a arte e os artistas devem perder a sua singularidade e especificidade na *praxis* social (daí, por exemplo, com o surrealismo, a promoção do *hasard objectif* e dos *ready-mades* como estratégias criativas, que vêm revolucionar o estatuto da obra e do criador artísticos⁸), sobrevalorizando-se o compromisso ético do projecto político consubstanciado no programa-manifesto de cada movimento específico de vanguarda. As normas e os valores deste compromisso histórico, por seu lado, podem ser trans-históricas e universais, por oposição ao carácter histórico da manifestação da arte modernista.

O surrealismo dilacerado

O surrealismo português (tal como o seu congénere francês, aliás) não escapou às ambiguidades e aporias da difícil conciliação de um projecto de vanguarda com a lógica de funcionamento do fenómeno artístico-literário, no âmbito culturalmente vasto de uma modernidade supostamente emancipada.

Tanto na prática criativa de obras plásticas e poéticas, como no esforço teórico legitimador da corrente levado a cabo pela crítica e pela historiografia de arte realizadas pelos seus elementos mais activos, as tensões sobressaem. Em primeiro lugar, estas revelam-se ao nível da definição dos pressupostos norteadores da acção, que se encontra funestamente limitada graças à vigilância e à repressão exercidas pelo aparelho policial do estado salazarista. Em segundo lugar, os problemas surgem no tocante à clarificação do rumo efectivo a imprimir a essa mesma acção. Finalmente, em consequência dos aspectos anteriores, as fricções manifestam-se na orientação da análise crítica que é exercida sobre a acção surrealista já desenvolvida. Tomando em linha de conta

⁸ Sobre esta matéria, cf. Machado (2003).

todos estes pressupostos, torna-se difícil reconstruir uma visão unitária do movimento (tornando-se legítimo, inclusive, perguntar se ela alguma vez existiu), dada a variedade de posições expressas pelos produtores artísticos envolvidos no projecto surrealista. A solução dada por quem se aventura nesta tarefa – de uma forma que se pretende consciente, esclarecida e imparcial no que toca às pouco claras quezílias internas, que estiveram na origem da dissidência de Cesariny e dos restantes elementos constituintes do denominado grupo “Os Surrealistas” – tende a ser a dupla definição de *surrealismo*.

Perfecto Cuadrado apresenta os traços gerais desta dupla definição ao afirmar que “no terreno da *intervenção* haveria que diferenciar dois âmbitos de actuação (o social e o estético, respectivamente) que colocaram ao Surrealismo o problema da sua possível coincidência – presente no projecto inicial de transformação global e simultânea: *mudar a vida / mudar o mundo* – e, posteriormente, uma vez admitida a impossibilidade desse projecto, o problema – mais grave ainda, e de importantes consequências para a estabilidade e coerência do movimento – da eleição de um projecto prioritário, que se traduziu nas conhecidas fases pelas que, sucessivamente, passou (deixando pelo caminho um rosário de rupturas e confrontos)” (Cuadrado Hernández 1998: 13).⁹

Assim, por um lado, pressupondo-se a relativa autonomia da esfera estética, define-se o surrealismo como movimento estético, com uma

⁹ A consideração da diferença destes dois âmbitos de actuação revela-se fundamental na compreensão do surrealismo, pois as suas consequências incidem sobre os mais variados e insuspeitos aspectos do movimento. No que diz respeito à sua relação com a tradição literária portuguesa (e, particularmente, com Pessoa), por exemplo, torna-se essencial compreender o vanguardismo surrealista e a sua original conciliação de ética e estética, pois, “repetimos: si el Surrealismo lo entendemos como un (otro más) movimiento literario y artístico (opción generalizada en críticos e historiadores; para los surrealistas, una de tantas aberraciones de los ‘funcionarios de la cultura’), entonces debemos referirnos a Pessoa como indiscutible precursor y maestro consumado; si, por el contrario, consideramos, de acuerdo con la teoría y doctrina surrealistas, que el Surrealismo es una propuesta ética y moral (en cuanto proyecto de transformación individual), filosófica y política (en cuanto ese proyecto aspira a introducir la ‘poesía del corazón’ en la ‘prosa de la vida cotidiana’, fundiendo Arte y Vida en una misma experiencia de libertad y éxtasis a impulsos del deseo enseñado a renovarse tras cada satisfacción), si el Surrealismo es todo eso, y el cuadro o el poema no son sino accidentes fruto de nuestras propias limitaciones para comunicarnos el misterio (cuando no se transforman en ámbito o instrumento de prestidigitación, transmutación alquímica, transfiguración o creación autotética), entonces Pessoa se convierte en oficiante de una liturgia (la ‘Literatura’) que disfraza la crueldad del sacrificio y el drama o el valor de las víctimas – en este caso, Mário de Sá-Carneiro” (Cuadrado Hernández 1986: 126). Compreende-se, portanto, o valor operativo da distinção entre modernismo e vanguarda na apreciação do devir histórico do surrealismo.

manifestação histórica precisa.¹⁰ Desta forma, o âmbito epistemológico de análise da sua manifestação encontra-se claramente delimitado. Por outro lado, postula-se que este mesmo surrealismo se assume como postura ética e existencial de luta e revolta por um estado de coisas melhores, de contornos utópicos e com um forte grau de empenhamento político, orientado pelo célebre *slogan* “transformer le monde, changer la vie”.¹¹ Em virtude destes traços específicos, reconhece-se a inutilidade de qualquer esforço quando se pretende traçar o percurso historiográfico deste *estado de espírito*, dado o seu indefectível carácter trans-histórico.

Cesariny versus França: o eterno dissídio

A ideia que pretendemos aqui defender é a de que à primeira definição de *surrealismo* corresponde uma visão modernista do mesmo, enquanto que a segunda se enquadra numa percepção deste *surrealismo* como vanguarda. Com efeito, a partir do momento em que se percebe o surrealismo essencialmente como fenómeno artístico, estudado no âmbito epistemologicamente especializado da Estética, graças aos instrumentos disponibilizados pela teoria, pela história e pela crítica de arte, desvaloriza-se implicitamente parte da sua faceta interventiva ao nível ético e político – que se traduz na apologia de uma mudança radical de valores existenciais (com a reificação dos conceitos de Amor, Liberdade e Poesia) – e omite-se a sua orientação anti-artística, que, em última instância, poderia conduzir à deslegitimação do discurso crítico e historiográfico realizado, por obedecer a uma lógica contrária à da sua manifestação concreta.

Quando, pelo contrário, se sobrevaloriza a componente vanguardista da acção surrealista, procura-se negar a especificidade singular da arte e da literatura (assim como os seus estranhos processos de consagração e

¹⁰ As estratégias de delimitação cronológica são diversificadas. Citem-se, a título de exemplo, dois dos trabalhos mais sistemáticos neste domínio. Enquanto Fátima Marinho (1985: 11-113) opta por relatar cronologicamente os acontecimentos que, em seu entender, se revelam como estando na origem do movimento e traduzem a sua manifestação (cobrindo um espaço cronológico que vai de 1924, em Paris, a 1983, em Montreal), Adelaide Ginga-Tchen (2001) define várias etapas para o movimento português: o despontar do movimento; a criação do Grupo Surrealista de Lisboa (1947-49); a ruptura d'Os Surrealistas (1949-1951) e a dissolução do movimento (em 1952).

¹¹ Estas palavras de ordem são ilustrativas da intenção de, conciliando ética e estética, sob a égide das autoridades conjugadas de Marx e de Rimbaud, encetar um programa revolucionário global.

canonização), e a sua análise incide sobre o devir social, no seu todo, em que o surrealismo é mais um elemento integrante. Assim, aquilo que modernistamente é concebido como orientação e manifestação estética datável e historicamente delimitável passa a ser perspectivado, de um ponto de vista vanguardista, como fenómeno ético e, nessa mesma medida, trans-histórico e universal.

Em traços gerais, será este o principal motivo que Mário Cesariny (e os elementos que, com ele, rompem os laços com o Grupo Surrealista de Lisboa) pretende afirmar estar na base da sua oposição a José-Augusto França e à sua visão pessoal do movimento. Cesariny, vanguardista assumido, pretende opor-se desta forma a um José-Augusto França, assumido por ele como modernista (e, portanto, em última instância, como surrealista impuro, que não compreende nem assimila devidamente os pressupostos fundacionais do movimento). Este confronto manifesta-se num conjunto de textos críticos e teóricos de Cesariny que, desta forma, pretende impor a legitimidade da sua concepção do movimento surrealista.

Assim, a afirmação do carácter trans-histórico do surrealismo é recorrente em Cesariny. A sua descrição hipostasiada dos pressupostos teóricos de base do movimento surrealista parece relevar do domínio do sagrado, do indesvendável e do tabu. Esta sua posição é inequívoca quando afirma o seguinte: “o que em primeiro lugar me vem à cabeça é que não podemos de maneira nenhuma dispor do surrealismo, não podemos tentar escrever a história de um surrealismo futuro, chame-se ele surrealista ou não, tal como não podemos dispor do surrealismo que vem, se vem, de 1924 a hoje. NÃO NOS PERTENCE” (Cesariny 1985: 206).

No entender de Mário Cesariny, parece lógico que pelas indefectíveis características deste movimento, que se afigura eterno e trans-histórico, o discurso historiográfico sobre o mesmo esteja impossibilitado. Assim, Cesariny afirma peremptoriamente: “curioso é saber que não se fará a história do movimento surrealista em Portugal. Posto entre dois impossíveis, o do início e o do fim, nem os seus protagonistas se qualificam para Herculanos, nem os amadores disso, temos visto, se haverão de esforçar” (Cesariny 1997: 14).¹²

¹² Esta definição de um surrealismo transhistórico também se encontra em Natália Correia (1973), que contorna assim o problema historiográfico definido por Cesariny: a sua história deste fenómeno supra-histórico realizar-se-ia através da polémica antologia de textos de uma tradição portuguesa surrealista, que pré-existiria ao próprio conceito de *surrealismo*.

Paradoxalmente, o mesmo Cesariny que afirma o carácter trans-histórico (e a-histórico) do surrealismo é também o historiador do movimento,¹³ o que configura uma aporia do seu discurso. De facto, Cesariny parece esquecer-se de que “todos os esforços para escapar à história são historicamente determinados” (Pozuelo Yvancos 2001: 429). Assim sendo, a sua tentativa de construir uma (id)entidade surrealista trans-histórica não deve deixar de ter em conta todas as limitações e idiossincrasias da constituição de cânones pessoais pela obediência a categorias estáveis e pretensamente universais (neste caso, o código de valores ético-estéticos imposto sobretudo – mas não só – pelos manifestos bretonianos). Por outras palavras, o trans-histórico nunca deixará, por nenhuma força mágica ou oculta, de ser histórico, devendo tomar-se “a ‘trans-historicidade’ como uma modalidade do ‘histórico’ e não como equivalente de ‘supra-histórico’ (ou de *metahistórico*, com o mesmo valor do prefixo em *metafísica*)” (Gusmão 2001: 208).

António Maria Lisboa, outro dos elementos que se juntam aos dissidentes surrealistas, perfiha estas ideias de Cesariny, ao afirmar que “a Surrealidade não é só do Surrealismo que hoje tem incontestavelmente um limite na acção e um limite no conhecimento – o Surreal é do Poeta de todos os tempos, de todos os grandes Poetas quaisquer que sejam as suas decisivas experiências” (António Maria Lisboa *in* Cesariny, 1997: 162).

Pedro Oom iria ainda mais longe, ao defender a recusa da aplicação de categorias históricas à figura do poeta, quando declara que “todo o acto de revolta ou de rebeldia, todo o processo de violentar ‘a natureza’ e de desconhecer o direito e a moral é para nós poesia embora não se plasme, não se fixe, não se possa generalizar – e aqui está, implícita, a recusa terminante de amarrar o poeta a uma técnica, seja ela qual for, mesmo a mais actual, a mais oportuna, porque, precisamente, o que o distingue do homem de técnica é um sentido de não oportunidade, de inoportunidade, que lhe advém duma clarividência total e duma insubmissão permanente ante os conceitos, regras e princípios estabelecidos. Com isto não queremos dizer (Deus nos livre!) que o poeta seja um louco, um visionário, mas que, se ele tem de possuir uma estética e uma moral

¹³ Com efeito, Osvaldo Silvestre comenta que “não nos surpreende assim excessivamente que o nosso surrealismo tenha produzido pelo menos um Herculano e que esse Herculano se tenha chamado Cesariny, autor de pelo menos duas tentativas de uma história comparada, ano a ano, dos prolegómenos e história do nosso surrealismo” (2002: 17).

é, sem sombra de dúvida, uma estética e uma moral próprias. (...) Daí que resultem contraditórios os termos de poeta católico, marxista, surrealista, existencialista, anarquista ou socialista, quando não se desconhece que só ao poeta é dado conhecer o poeta” (Pedro Oom *in* Cesariny 1997: 98-99).

A consequência da leitura destes discursos é a construção de uma imagem do surrealismo como entidade eterna, inacabável e constantemente reactualizável, isto é, dito de outro modo, como entidade supra-histórica e a-histórica. Não admira, então, que Cesariny proclame que “[o surrealismo] nunca vai acabar. Quem leu o André Breton com atenção percebe isso, não só não vai acabar como não teve começo. Claro. A investigação do Breton na literatura e na pintura refere os povos primitivos, os quadros de areia dos índios, as pinturas rupestres, de uma maneira que influenciaram muito depois a chamada arte moderna. A única coisa que o Breton fez foi reunir numa espécie de teoria, ou de filosofia ou de bloco, o que parecia que ao longo dos tempos não fazia sentido. Numa altura chamou-se Romantismo, depois noutra altura chamou-se não-sei-quê, depois outra coisa... Ainda há e há-de haver sempre Surrealismo” (Cesariny 2002: 16-17).

A afirmação de que “há-de haver sempre surrealismo” está nos antípodos do discurso historiográfico de José-Augusto França,¹⁴ que lhe delimita um período cronológico de vigência preciso e, nessa mesma medida, apresenta uma visão diametralmente oposta – porque histórica – do movimento em Portugal.¹⁵ Esta oposição José-Augusto França / Cesariny surgiria, segundo este último, do confronto Modernismo / Vanguarda, que cada um representaria. Em outros termos, pelo dissídio entre um projecto estético modernista, por um lado, e um projecto vanguardista que pretende conciliar ética e estética, pelo outro. Não causará, assim, estranheza que Cesariny afirme que “essa história do Modernismo com que o José-Augusto França andou a ocupar-se estes anos todos, é uma ideia do António Ferro, quero dizer, aquela coisa de nada de ideias perturbadoras, nada de movimentos assim... esquisitos.

¹⁴ Sobretudo quando se considera a sua célebre e polémica afirmação de que “o movimento não durou mais do que o espaço de uma manhã” (França 1993: 567).

¹⁵ Em 1949, José-Augusto França publica o seu *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, onde, lamentando a alegada “ausência de tradições de uma imaginação criadora e duma inteligência e duma cultura atentas” (França 1949: 3), decreta o fracasso do movimento, mau grado os seus esforços e a publicação dos *Cadernos Surrealistas*.

Numa lógica de tira as batatas de um lado, um bocadinho de grelo do outro, um bocadinho de Picasso, mais um bocadinho de não-sei-quê, mexe e apresenta, mas não abras o bico senão parece mal. Esta foi a criação do Modernismo do António Pedro,¹⁶ não vem muito a propósito mas a verdade é que o José-Augusto França depois inventou não apenas um Modernismo e sim três: o Primeiro Modernismo, o Segundo Modernismo e o Terceiro Modernismo. Se for a Espanha, até Badajoz ou Cáceres, se falar em Modernismo ninguém sabe o que é, sabem o que é o Cubismo, mas Modernismo...? Não existe como movimento. Existe pintura moderna, mas isso é outra coisa” (Cesariny 2002: 16). Cesariny irá ainda mais longe ao declarar que “o modernismo, como termo de reflexão, abarcou, na voz dos críticos e dos escassos ensaístas debruçados sobre esta época, o período iniciado pela tríade Amadeo–Santa Rita–Almada, e teria continuado praticamente até ao segundo meio-século, por extinção de gerações e chegada de outras. Esta generalização tem tanto que se lhe diga que prudente seria abandoná-la em definitivo e proceder-se a uma revisão crítica em perspectiva que muito possivelmente faltou aos seus inventores. O processo da arte contemporânea, nos seus grandes termos genéricos de impressionismo, expressionismo, expressionismo abstracto, fauvismo, cubismo, futurismo, abstraccionismo, dadaísmo, surrealismo, surrealismo abstracto, etc., não tem nada a dizer ao ‘modernismo’ e o ‘modernismo’ nada tem a dizer-lhe” (Cesariny 1985: 146).

A par desta muito questionável negação da validade heurística da categoria modernismo, Cesariny fará a apologia da vanguarda, presente, por exemplo, no catálogo da exposição individual de Eurico Gonçalves de 1970, quando diz:

hoje a tua pintura afirma de forma entre nós talvez única, a única fidelidade que Breton pedia aos que diziam seu o surreal: *um vanguardismo realmente expresso, realmente capaz de absorver e de, se necessário, DESTITUIR toda a vanguarda anterior. Entendo aqui por vanguarda a criação poética tão profundamente gerada na necessidade de transmitir o homem de uma época, que reúne e ultrapassa todas as épocas. Não é negar as épocas, o passado, não seria possível desfazermo-nos delas, é como arremessá-las para o futuro.* Gesto que a tua [Eurico Gonçalves] retrospectiva singularmente significa – seta atirada para além do horizonte.

(Cesariny 1985: 227-228; itálicos nossos)

¹⁶ António Pedro será outro dos alvos predilectos de Cesariny na sua luta pela *purificação* do surrealismo português. No caso de António Pedro, Cesariny procurará negar o seu carácter surrealista expondo as suas contraditórias posições políticas e a sua sindicância em movimentos de extrema-direita (cf. Cuadrado Hernández 1986: 250; Tchen 2001: 187-189).

A vanguarda e a dissolução das fronteiras inter-artes

Esta apologia da vanguarda caminha coerentemente a par da afirmação de propósitos anti-arte e anti-literatura, pois, como o sublinha Cesariny, “o surrealismo – mas não só o surrealismo –, vai para umas dezenas de anos, anunciou a morte da literatura, num propósito não muito divergente do da filosofia ainda romântica que, no século passado, tocou os sinos pela morte de Deus” (Cesariny 1985: 89-90; 1997: 282).¹⁷ Os seus ataques são acutilantes quando defende o seguinte: “se eu pouco acredito na Arte, é que ela, na maior parte das vezes, estanca a Imaginação e imbeciliza afinal aquilo que se propunha fertilizar: a real e profunda realização do humano” (Cesariny 1985: 22).

Com base nesta atitude iconoclasta, os surrealistas assumem-se orgulhosamente como “uns esquisitos, mal vistos nos congressos, que procuravam armas *definitivas* não já contra uma literatura, mas contra A Literatura. Estes foram, de todos, os mais inconvenientes a ambos os lados de pôr o escritor a servir-se ou a servir. Tomaram o nome de surrealistas, nome que, mesmo em francês, deu origem a um equívoco literário, aliás cultivado. Anunciaram a derrocada da literatura e da arte, dadas como meio subliminal de continuar a não solucionar as contradições do artista como homem, e denunciadas como processo retardador quer do indivíduo quer da sociedade” (Cesariny 1985: 105).

Mário Henrique Leiria e Henrique Risques Pereira alinham pelo mesmo diapasão ao realçarem que “quando, por mais de uma vez, dissemos que nada tínhamos a ver com a literatura e respectivo cortejo

¹⁷ Este anúncio vanguardista da morte da literatura é acompanhado de uma aparentemente paradoxal reificação e substancialização do conceito hipostasiado de *poesia* (à primeira vista incompatível com o desejo de abolir as fronteiras entre arte e vida). A explicação reside no facto de esta *poesia* surrealista seguir a linha anti-racionalista e anti-moderna (referimo-nos, neste caso, à modernidade económico-social, regida pela lógica da racionalidade dos meios, e não à modernidade estética) do esteticismo de finais de século XIX. Com efeito, “esta recusa do vocábulo *literatura* e sua oposição ao termo *poesia* remonta ao simbolismo, em particular, a Baudelaire que, a partir de 1852-53, deixou de utilizar termos relacionados com *literatura*, passando a utilizar apenas o termo *poesia*. (...) A rejeição deste termo co-envolve a orientação de que o realismo e o naturalismo, movimentos que encontram no romance a sua forma de expressão por excelência, são manifestações pseudo-estéticas” (Azevedo 2002: 48). Por outro lado, “recusando explicitamente o vocábulo *literatura*, percebido como actividade de escrita essencialmente caracterizada pela sua trivialidade, letargia e incapacidade de modelização significativa dos *realia*, os surrealistas vêem em termos como a poesia, a liberdade ou a revolução, a via de saída para uma revitalização criativa de um estado de coisas que, aos seus olhos, se apresentava como essencialmente caduco e semioticamente ancilosado” (idem).

de quinquilharias, é porque, de facto, nada tínhamos. Mas quiseram-nos lá pôr; e quiseram, aproveitando para isso a estrondosa trapalhada que a crítica costuma fazer para se livrar de quaisquer responsabilidades, por mais aparentes que sejam” (Mário Henrique Leiria e Henrique Risques Pereira *in* Cesariny 1997: 179).

Como se pode ver, Mário Cesariny e os seus *compagnons de route* perseguem claramente o objectivo vanguardista de diluir as fronteiras entre arte e vida e de acabar com a ideia falaciosa da autonomia estética, pugnando pela exploração da faceta socialmente interventiva das obras. O projecto surrealista permite-lhes questionar a ideia de uma arte burguesa, ideologicamente inócua e marcusianamente afirmativa. Graças à exploração das técnicas criativas especificamente surrealistas e, dentro destas, sobretudo graças ao desenvolvimento de experiências no domínio do desenho e do texto automáticos, o surrealismo aspira à abolição das fronteiras tradicionais entre literatura e artes plásticas. Esta abolição assume-se como a consequência lógica da dissolução vanguardista da especificidade da esfera artística e explica a razão pela qual o grupo de Cesariny manifesta a sua preferência clara pelo termo *poesia* em detrimento de *arte* ou *literatura*.¹⁸ Nessa medida, “o acto poético é para os Surrealistas o suporte da criação, sendo assim irrelevante a sua forma de expressão concreta, a palavra escrita ou a imagem visual, o poema ou o desenho. É muito fluida a fronteira entre as convenções destas duas disciplinas e não é por acaso que encontramos presentes nas exposições quer do Grupo Surrealista de Lisboa quer nas Dos Surrealistas, autores que definirão a sua via expressiva própria, uns pela palavra escrita, em poesia e prosa, outros pela expressão plástica, em pintura, objectos ou desenho, outros ainda que mantiveram em simultâneo a necessidade da palavra e da imagem” (Henriques 1999: 15).

À luz destes pressupostos, não tem razão de ser a diferença que Adelaide Ginga-Tchen pretende instituir entre os artistas ligados ao Grupo Surrealista de Lisboa e os surrealistas dissidentes. Segundo esta historiadora, a diferença residiria no facto de o grupo de José-Augusto França ser “conectado mais com o campo das artes” (2001: 106), enquanto que o de Cesariny “assentava num *élan* poético de raiz literária” (2001: 110). Este tipo de análise obnubila os pressupostos surrealistas de dissolução das fronteiras entre disciplinas artísticas (sujeitas a uma revolução total

¹⁸ *cf.* nota 18.

com as colagens, as experiências automáticas, os múltiplos tipos de *readymades* e a montagem de instalações), ao mesmo tempo que repete o lugar-comum de assignar esferas de acção particulares a cada uma das facções portuguesas, o que tornaria simples a explicação das diferenças entre ambas.¹⁹

Em nosso entender, a distinção entre as duas facções que pretendemos fundamentar aqui revela-se mais operativa, sobretudo por se fundar numa análise crítica das visões parciais dos elementos envolvidos. Esta abordagem permite lançar luz sobre várias facetas camufladas deste dissídio e demonstrar que a oposição entre José-Augusto França e Mário Cesariny, assente no confronto entre duas visões antagónicas do movimento surrealista (uma, modernista, que preserva a autonomia do estético, e outra, vanguardista, que pretende a denegação dessa mesma autonomia e se assume como conciliação de normativos éticos e estéticos), reside também numa luta pela legitimidade do uso da designação de *surrealista*, que não podia deixar de ser a causa de inúmeras outras quezílias e polémicas.²⁰ Estas são por demais conhecidas, sobretudo aquelas que dizem respeito ao fim do movimento²¹ ou, mais precisamente, às múltiplas certidões de óbito que lhe são redigidas.²² A partir deste

¹⁹ Convém referir que a distinção operada desde longo tempo e que Ginga-Tchen repete se torna cada vez menos legítima a partir do momento em que se assiste à revalorização e divulgação da obra plástica de surrealistas dissidentes, sobretudo graças à acção meritória da Fundação Cupertino de Miranda. Por outro lado, esta distinção deixa de se perceber quando se analisam casos como os do poeta Alexandre O'Neill.

²⁰ Estas são, frequentemente, o pretexto para lançar gasolina na fogueira, sobretudo por parte de Cesariny. Um exemplo ilustrativo desta deslegitimação do surrealismo afirmado pela facção contrária encontra-se na seguinte afirmação de Cesariny: “depois não o [o José-Augusto França] vi mais porque cortei com um grupo que de surrealista só conservava o rótulo e que, estimulando as perenes confusões, não podia deixar de prejudicar o aparecimento, em grupo ou isoladamente, de surrealistas autênticos” (Cesariny 1997: 151).

²¹ Mais uma vez, a posição de Cesariny é inequívoca ao reafirmar a sua condenação do discurso historiográfico de José-Augusto França: “a partir do exílio norte-americano de Breton foi actividade incessante do criador do movimento surrealista a promoção do surrealismo abstracto, da arte bruta, do informalismo, da pintura létrica, gestual, zen, concreta, neo-figurativa, neo-dadá. E de tudo isso, que era a época, e a vanguarda dela, há um grande sinal menos na obra dos pintores do Grupo Surrealista. Porque? Pergunta-lhes a eles, devem saber, ou pede ao teu irmão, que é crítico destas coisas. Eu, à época, a única coisa que soube foi afastar-me, no que encontrei excelente solidão e excelente companhia. E queres ouvir o que logo aconteceu? Queres ouvir a melhor? *A crítica encartada logo se encarregou de proclamar a pintura do “Grupo Surrealista de Lisboa”, extinto em 1948, como o único surto bravo e excelente do surrealismo aqui. Depois dele, nunca mais outorgou surrealismo a ninguém, fechara a escola por ordem da direcção*” (Cesariny 1985: 226-227; itálicos nossos).

²² Neste aspecto particular, os surrealismos português (quer com o dissídio França/Cesariny, quer com o afastamento de Pedro Oom e Mário Henrique Leiria, por exemplo) e francês (com

momento, o confronto historiográfico torna-se também uma luta pela consagração de diferentes autores e obras, i.e., uma luta pelo poder no campo artístico, tal como implicitamente se enuncia no discurso de Cesariny, ao afirmar:

o aparelho José-Augusto França já foi ouvido algures. E julgado. Mas *não é de passar em branco o dobre de finados com que procura enterrar o surrealismo em Portugal. Destina-se ele, evidentemente, a louvar e chorar os que se tenham mais lamentavelmente afundado*, mas isso importa menos.

(Cesariny 1997: 152; itálicos nossos)

Uma questão de sobrevivência: a única real tradição viva

Apesar desta apologia da vertente vanguardista do projecto surrealista, Cesariny não tem problemas em reconhecer que a ambição desmesurada da revolução pretendida não surtiu os efeitos desejados, pois, como o mesmo afirma, “admitimos sem esforço que o movimento surrealista, ficou, em muitos pontos aquém do seu propósito” (Cesariny 1985: 113; 1997: 13). Com efeito, segundo Cesariny, no século XX “houve duas revoluções muito importantes, talvez as mais importantes deste século, que foram a revolução comunista, que nunca foi comunista, e a revolução surrealista que foi surrealista mas que também foi submergida” (Cesariny 2002: 10). Esta submersão mais não será do que a reinstitucionalização artística pela sociedade burguesa daquilo que, assumindo-se como anti-arte, pretendia a revolução de todas as estruturas dessa mesma sociedade: o surrealismo. Dir-se-ia que corresponde à transformação de Salvador Dalí em Avida Dollars, ou seja, “agora os Magritte e os Max Ernst valem milhões, que é a maneira da sociedade abafar” (Cesariny 2003: 5). Convém salientar o valor persistente desta crítica, pois “a subordinação da produção cultural às exigências da rentabilidade capitalista verifica-se, actualmente, não só para produtos culturais de grande produtividade (o disco, o filme, etc.) mas também para os outros (domínio das artes plásticas, por exemplo). Num sistema de produção e difusão cultural que subordina ao mercado – embora segundo modalidades específicas e com

historiadores de épocas diferentes como Maurice Nadeau e Jean Clair, por exemplo, ou com os elementos activos e participantes do processo criativo, que vão sendo sucessivamente afastados por Breton) sofrem do mesmo problema. As mortes parecem ser sucessivas, as certidões de óbito contraditórias e cumulativas, fazendo com que o surrealismo pareça não acabar de acabar.

diferenciações hierárquicas – tanto a chamada cultura de massas como a chamada grande cultura, neste sistema, a aproximação entre a obra e a *série* torna cada vez mais ambígua a distinção entre o *criador* e o *profissional da cultura*” (Santos 1994: 125).

Constituindo o projecto surrealista uma tentativa de emancipação do homem, pela recusa de todas as alienações e constrangimentos, a luta contra a mercantilização global da existência (e a consequente subordinação do estético ao económico) imposta pela economia de mercado torna-se prioritária e fundamental. As causas deste relativo insucesso do surrealismo são, portanto, exógenas, pois a luta utópica contra todo um sistema social e económico por parte de um punhado reduzido de actores sociais conduziria inevitavelmente à derrota, daí a individualização dos projectos surrealistas portugueses²³ e a sua reduzida intervenção política. Este fracasso é também reconhecido por Vergílio Martinho, cujo percurso biográfico é a expressão desta frustração, quando declara que “a posição moral que é o surrealismo não pode germinar enquanto o homem for explorado pelo outro homem. Em 1930 como em 1963, o mundo, ou grande parte dele, vive sob um sistema em que os valores vigentes têm como principal tarefa reduzir o pensamento livre, os actos livres. Procura-se, com tal redução, manter privilégios dados como tradicionais, justificar terríveis contradições, homologar sofismas. Contra este estado de coisas, o surrealismo apresenta a sua incondicional adesão ao culto do conhecimento e à prática duma crítica intransigente, preferindo agir a resignar-se, embora conheça os riscos que a sociedade lhe pode impor, tanto pela força como através de preconceitos” (Virgílio Martinho *in* Cesariny 1997: 278-279).

Mas este aparente fracasso tem também culpas endógenas, manifestadas na sua origem francesa, como o próprio Cesariny reconhece: “um dos motivos que levaram o surrealismo a um declínio foi, quanto a mim, o espírito de seita, de partido (expresso-me mal), de assembleia constituinte, com admissões, excomunhões, etc.: o Bureau. Bureau dos mágicos! A ter sido verdade, realmente teríamos transformado a vida! Não apenas a *nossa vida*, por muito que a tivéssemos mudado: A VIDA!” (Cesariny 1985: 207-208).

²³ A este propósito, Cesariny afirma o seguinte: “como não podíamos fazer uma revolução – e não fizemos, claro –, a nossa revolução foi uma espécie de implosão, foi cá dentro que explodiu; para fora não podia sair, que a censura não deixava, foi por dentro” (Cesariny 2003: 4).

Apesar destes obstáculos e contratempos de uma sociedade pretensamente abjecta, Cesariny, ao contrário de José-Augusto França, parece acreditar na possibilidade de continuar historicamente o projecto transhistórico surrealista. Como o próprio reconhece, “(...) um largo espaço vejo ainda aberto à afirmação futura do surrealismo” (Cesariny, 1997: 13). Assim, criticamente, a sua luta continua, concedendo um espaço vital à utopia e à tão necessária reabilitação do real quotidiano.

Universidade de Vigo

Referências

AZEVEDO, Fernando José Fraga de (2002). *Texto Literário e Ensino da Língua – A Escrita Surrealista de Mário Cesariny*. Braga: Colecção Poliedro, Universidade do Minho, Publicações do Centro de Estudos Humanísticos.

BÜRGER, Peter (1993). *Teoria da Vanguarda* (tradução de Ernesto Sampaio). Lisboa: Veja.

CALINESCU, Matei (1999). *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo* (tradução de Jorge Teles de Menezes). Lisboa: Veja.

CESARINY, Mário (1974). *Jornal do Ga(ia)to – Contribuição ao Saneamento do Livro Pacheco vs Cesariny*, Edição Pirata da Editorial Estampa Colecção Direcções Velhíssimas. s/l: edição do autor.

CESARINY, Mário (1985). *As Mãos na Água, A Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.

CESARINY, Mário (1997). *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim [ed. original de 1966].

CESARINY, Mário (2002). “Memórias do surrealismo em Portugal – entrevista a Mário Cesariny por Cláudia Galhós”, *Apeadeiro - Revista de atitudes literárias*, 2 (Primavera de 2002). Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.

CESARINY, Mário (2003). “Amor, Liberdade, Poesia – Entrevista a Mário Cesariny, por Óscar Faria””in *OmáximO – Revista de Arte e Cultura*, 2 (2003).

Santiago de Compostela: Associação Cultura Pul<>sar [publicada inicialmente no suplemento MilFolhas do jornal *Público* de 19 de Janeiro de 2002].

CORREIA, Natália (1973). *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.

CUADRADO HERNÁNDEZ, Perfecto (1986). *Modernidad y Vanguardia en la Poesía Portuguesa Contemporánea – Perspectiva Histórica del Surrealismo Portugués* (tesis para obtención del grado de Doctor, policopiada). Palma de Maiorca: Universitat de Les Illes Balears.

CUADRADO HERNÁNDEZ, Perfecto (1998). *A Única Real Tradição Viva: Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.

FRANÇA, José-Augusto (1949). *Balanço das Actividades Surrealistas*. Lisboa: Cadernos Surrealistas / Confluência.

FRANÇA, José-Augusto (1993). *O Romantismo em Portugal*. 3.^a ed., Lisboa: Livros Horizonte.

GUSMÃO, Manuel (2001). “Da literatura enquanto construção histórica”, H.Buescu, J.F. Duarte e M.Gusmão (orgs), *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 181-224.

HENRIQUES, Paulo (1999). “Desenhos dos surrealistas”, *Desenhos dos Surrealistas em Portugal – 1940-1966*. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea.

HUTCHEON, Linda (1985). *Uma Teoria da Paródia – Ensaios das Formas de Arte do Século XX* (tradução de Tereza Louro Pérez). Lisboa: Edições 70.

HUYSEN, Andreas (1986). *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: Macmillan Press Ltd.

MACHADO, Carlos (2003). “Surrealismo e revolução: o sujeito e o objecto artísticos em questão”, *OmáximO – Revista de Arte e Cultura*, 2. Santiago de Compostela: Associação Cultura Pul<>sar.

MARINHO, Maria de Fátima (1985). *O Surrealismo em Portugal*. s/l: Colecção Temas Portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

MARTINS, J. Cândido (1995). *Teoria da Paródia Surrealista*. Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga.

POZUELO YVANCOS, José Maria (2001). “O cânone na teoria literária contemporânea” (tradução de Helena Carvalho Buescu), H.Buescu, J.F. Duarte e M.Gusmão (orgs), *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001. 411-54.

RIMBAUD, Arthur (1972). *Oeuvres Complètes*. Édition établie, présentée et anotée par Antoine Adam. Paris: Gallimard.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1994). “Cultura, aura e mercado”, Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*. Lisboa: Assírio & Alvim. 99-134.

SILVESTRE, Osvaldo (2002). “Pai tardio – ou de como Cesariny *inventou* Pascoaes”, *Teixeira de Pascoaes – Obra Plástica* (catálogo da exposição). Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo, Fundação Cupertino de Miranda.

TCHEN, Adelaide Ginga (2001). *A Aventura Surrealista, o Movimento em Portugal – do Casulo à Transfiguração*. Lisboa: Edições Colibri.

Uma poética do feio (António Pedro: poesia e artes plásticas)

A poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia.

(António Pedro, “Nota-circular acerca de mim-mesmo”)

Em carta¹ dirigida ao Dr. Oliveira Lopes em 10 de Outubro de 1955, António Pedro, depois de se identificar e de dizer que é natural de Cabo Verde, onde nasceu em 1909, adianta:

Esta metade galaico-minhota e irlandês-galesa do meu sangue, fez-me gostar de gaitas de foles, de instrumentos de percussão e da conquista do impossível. Como meus tetravós celtas, se eu pudesse, atiraria setas ao sol. Minha família, no entanto, é de gente burguesa e bem-pensante.

(Pedro 1998: IX)

Também em *Casa de Campo*, no poema “AUTO-RE TRATO”, desde logo denunciador de prática intertextuais, se diz:

MAGO DE ME FAZER HISTÓRIA E GUERRA,
CAPAZ EM CADA IMAGEM DE SERVIR
A MINHA IMAGEM D'OIRO QUE UM PORVIR
BREVE DESFAZ E N'OUTRA IMAGEM SE ERRA,

OU LOUCO DE TEMER-ME, PELA SERRA
ÁRVORE DOIDA EM TRANSE DE FLORIR
MÃOS COMO FRUTOS, E OLHOS A DORMIR
AO MARULHO DAS ONDAS, SOBRE A TERRA,

¹ Carta parcialmente reproduzida na *Antologia Poética* de António Pedro, por Fernando Matos Oliveira e que faz parte do espólio do autor, arquivado na Biblioteca Nacional.

QUERO-ME, TONTO, A TORNAR EXACTO E CERTO,
QUOTIDIANO E VIL, COMO SUPONHO
TÃO NECESSÁRIO QUE SE SEJA, AQUILO

QUE ULTRAPASSANDO O LIMIAR INCERTO
DO QUE É EM SUAVE (DE DIVINO) TRILO
RECRIA EM MUNDO O QUE NASCEU NUM SONHO.

(Pedro 1998: 49)

Esta auto-apresentação legítima, desde logo a previsão de um carácter prolixo, naturalmente plasmado na sua obra. O arrebatamento e a moderação produzem o choque de emoções, génese do alcance do real, aqui erigido em verdadeiro *leitmotiv* da sua produção poética e plástica.

Iniciando-se na poesia em 1926, só em 1934 entra na aventura das artes plásticas sem que, com isto, o seu nome deixe de andar ligado à promoção da arte de vanguarda como o prova, a título de exemplo, a participação na organização do *I Salão de Independentes* em 1930 ou em jornais e revistas de que foi fundador como, e entre muitos outros, *A Bandeira* (1928) ou *Variante* (1942). Da sua estadia em Paris entre 1934 e 1935, do convívio com intelectuais de vanguarda, resulta a adesão ao Manifesto Dimensionista, redigido por Charles Sirato, bem como a sua produção de influências surrealistas que não mais abandonará, tornando-se num dos principais mentores do Grupo Surrealista de Lisboa, fundado em 1947. Ainda que o dimensionismo não se chegue a consolidar em Portugal, consegue abrir um espaço à interacção das artes, sobretudo artes plásticas / literatura, tecendo “um completo programa conforme as teorias e experiências da arte internacional da altura” (Ávila e Cuadrado 2001: 11).

Uma leitura global da obra de António Pedro evidencia que, influenciado pelo mecanicismo das vanguardas europeias que antecederam a II Guerra Mundial, opta primeiro por uma teoria do mau gosto privilegiando o monstruoso e o grotesco, para depois, influenciado também pelo amor ao teatro – lembre-se o seu desempenho enquanto cenógrafo, director e ensaísta –, lentamente, privilegiar questões do seu universo íntimo ou da história contemporânea de forma mais contida, mas nem por isso menos perturbadora. Por tudo se pode afirmar:

O seu surrealismo se enquadra dentro (...) daquela corrente que parte da realidade para a subverter à luz da violência, a crudeza e o erotismo e proceder à descoberta de imagens pela que advogava Breton e que nele processam-se fundamentalmente através da metamorfose e da hibridação, isto é da fragmentação e montagem de pedaços do real.

(Ávila e Cuadrado 2001: 364)

Precursor do surrealismo português, António Pedro propõe, através da sua obra, uma actualização da ideia de vanguarda, uma luta contra a situação política, uma provocação assente na agressividade e na ironia para banir o falso modernismo imperante. Aquela herda do dadaísmo o humor provocado por um misto de insólito, absurdo e lúcido; vai buscar a Freud o gosto pelo inconsciente e pelo simbólico; traz do marxismo a denúncia do poderio burguês. “Homem-vanguarda” (Melo e Castro 1987: 64), afirma-se pela sua inconveniência e irreverência tentando inovar através de um voluntarismo explosivo, “misto de intuição e razão” (Melo e Castro 1987: 65), para arriscar banir as heranças da, no dizer de José-Augusto França, “ditadura poética” (1991: 339) da *Presença* e da *Távola Redonda* e, por outro lado, neutralizar a suprema objectividade de matriz marxista dos neo-realistas. Por isso, no “Catálogo da Exposição Surrealista” (Lisboa 1949) escreve:

Porque sou surrealista?

1.º - Porque assim me apeteceu.

2.º - Porque um dia descobri que no céu só havia nuvens e na terra transformações.

(...)

3.º - Porque um dia descobri que, no homem como nas cebolas, havia uma série de capas sobrepostas para lhe taparem o que, lá dentro, é realmente de aproveitar. (...)

4.º - Finalmente e sobretudo, porque assim me apeteceu.

Destarte se verifica uma denúncia inconformista, de raiz boémia, onde a inovação e o humor consubstanciam “uma espécie de *underground*” (Melo e Castro 1987: 67), e onde, em termos textuais, se verifica “uma imagística absurda mas a que não são alheias práticas de construção do texto muito rigorosas” (idem 68), que vão da escrita automática, à colagem, à enumeração caótica, ao jogo, ao *cadavre exquis*, como formas de alcançar a desmistificação, sem, contudo, nunca lograr sobrepujar o convencionalismo da estética simbólica.

Há, em António Pedro, uma adaptação (consciente ou inconsciente, pouco importa) da sintagmática expressiva e comunicativa da arte visual aos princípios reguladores do literário e do poético. De facto, são uni-

versais os princípios antropológicos, imaginários, psicológicos, perceptivos, que fazem de uma poética singular linguística uma poética geral estética. Assim,

Todos los caminos de la comunicación articulada convergen en el texto. Al texto plástico, como al poético, conduce en definitiva el conjunto de rasgos peculiarizantes de los varios niveles semióticos. (...) La identidad estética y comunicativa del cuadro, como la del gran poema, arranca de la condición unitaria de su principio de afirmación, del *sí* entitativo, que le confiere sustantividad existencial.

(Berrio e Fernández, 1988: 183)

A construção dos seus textos resulta, necessariamente de práticas intertextuais (implícitas ou explícitas), que enriquecem o intertexto e, como tal, se assumem como propiciadoras da inteligibilidade da obra bem como dos seus efeitos estéticos. Destarte, as diferentes artes contaminam-se e interagem, estabelecendo-se também um diálogo entre os vários trabalhos plásticos de que o quadro *Rapto na paisagem povoada* é ponto culminante.

De facto, este quadro, o único que conservou em seu poder e que, sem dúvida, se inspira no *Rapto das Filhas de Leucipo* de Rubens, pintor considerado por António Pedro o maior de todos os tempos, parece configurar a síntese das personagens inventadas na sua obra “em que o afastamento lhes garante a unidade que as constitui” (Ávila e Cuadrado 2001: 36). Há um *dossier* de oito desenhos que fornece informações sobre a génese desta pintura; no primeiro faz o “Esboço da composição geral” e, no oitavo, o “Esboço definitivo”. Outros desenhos do *dossier* apresentam pormenores do produto final, como seja o “cavalo-arlequim”, onde é inegável o recurso à intertextualidade, nele se vislumbrando presenças de Leonardo Da Vinci e de Picasso. Trata-se de um pormenor curioso que vestigia o compromisso cultural do artista com o modernismo.

Da observação atenta do quadro se inferem outras práticas intertextuais. A Rubens vai buscar e transfigura os raptos que representa como “dois monstros hercúleos de estranhas cabeças de sapo, ou peixes carnívoros” (França 1973: 21), as mulheres que, pacificamente, se deixam raptar, apoiando-se nos raptos, os dois pássaros carnívoros que atacam as vítimas e que já haviam aparecido no seu romance *Apenas uma Narrativa*, que parece também ter inspirado algumas destas figuras. No capítulo III do referido romance, Lulu, centro de atenção de todos os olhares, está concretizada na estátua do monumento, figura principal do planalto do quadro, que, também ela, se destina a ser vista. Outros

pormenores advêm de outras telas de António Pedro como *O Avejão Lírico*, *A ronda dos três anjos cavaleiros* ou *A Ilha do Cão*, em que é visível a ideia da antropomorfização das árvores, tal como acontece em *Apenas uma narrativa*, obra em que o próprio pintor se transforma em árvore. Muitos outros pormenores aqui presentes se podem encontrar noutros quadros do artista e mesmo no *Cadavre Exquis* pintado pelo Grupo Surrealista de Lisboa, onde é da autoria de António Pedro uma mão de pau que configura um monumento que sai da terra, como aqui a árvore que representa um ser humano. Importa ainda salientar que este quadro esteve na génese de um outro – *Encontro à beira da Angústia* –, símile de uma tentativa de exorcizar o passado. Sobre esta tela, gerada nos contrastes claro / escuro e que repesca motivos de outras obras, afirma José-Augusto França:

Elenco de imagens e de obsessões (...), o quadro-suma de 1946 explica-se por uma iconografia interna (...) – e as suas preferências (...) denunciam as zonas mais intensas do imaginário do pintor, num universo de violência e de amor, ligado aos corpos e à terra onde eles se enraízam como árvores. Nisto se tornam eles monstros dum lirismo de difícil medida humana, à beira do fingimento.

(França 1973: 23)

António Pedro convoca a fealdade como arma de protesto contra a cultura burguesa e o desespero do homem moderno, como instrumento de condenação de culturas éticas, morais e estéticas, como forma de “libertar a arte de constrangimentos que o belo lhe impõe, assim como introduz o mau gosto, o desagradável, o monstruoso, a violência, na esperança de restituir à obra de arte o vigor, a ironia e uma certa ‘atraência misteriosa’” (Ávila e Cuadrado 2001: 14). Declara-o abertamente no n.º 2 da revista *Variante*, por ele fundada, assinalando o inconformismo da arte e isentando a expressão estética da elegância social para exaltar o “poder aliciante, irónico e explosivo do mau gosto”. A arte transforma-se, assim, numa fuga da circunstância para o êxtase, aqui e agora através da procura de uma poética do feio e do macabro, como se vê no pema “XXIX” de *Máquina de Vidro*, dedicado ao pai.

Beijo na boca da morta
: Última luz duma vida,
E o romance decepado...

A vida calma, caída
Saída
Pela porta,
Como a Morta,
Num cansaço antecipado.

... E só, nos olhos, perdida,
A vaga reminiscência
Duma hora incendiada

: A derradeira insistência,
Esmaecida,
Duma fogueira apagada!
(Pedro 1998: 21)

Das obras literárias de António Pedro, “um tanto” “‘enfant terrible’ e um tanto ‘enfant gaté’ da vida portuguesa de então” (França 1991: 336), que me parecem perseguir essa poética do feio, salientarei *Casa de Campo*, “Devia haver livros de racionamento mesmo para o entusiasmo”, “Nem sempre aos poetas apetece estrelas” e o magnífico *Proto-poema da Serra d’Arga*.

Casa de Campo é o livro que, abandonado o dimensionismo, revela uma inflexão surrealista que antecipa *Apenas uma narrativa*. Há nele um projecto de retorno às origens, servido pela natureza campestre. O léxico – “sémen”, “fálico”, “polen” – remete para um renascer, provavelmente no Minho, lugar onde “DO MEU SOL ENTRE VACAS, ONDE CISMO / VIRIDENTES RELVADOS DE PASTAR” (Pedro 1998: 46), e indicia a magia e o sonho gratos à sua poética: “SENDO / RAIZ E BOCA DE MANTER-ME O VIÇO / E TAMBÉM (AI DE MIM) AROMA E SÍMBOLO, / PROTÓTIPO E IMAGEM” (Pedro 1998: 47). De igual modo se verifica neste livro o combate do surrealismo à cisão do homem, inviabilizadora da sua unidade. Por isso são recorrentes binómios como alma/corpo, sexo/sentimento, anjo/demónio ou expressões igualmente antiéticas como “SÉMEN COAGULADO / EM VENTRE DE MULHER, CAPAZ DOS ASTROS, / E COM PESO E COM PÉS A SEGURÁ-LO / AO MOVIMENTO RÍTMICO DA TERRA!” (Pedro 1998: 46), tudo numa toada provocatória onde o belo não tem lugar marcado.

Da mesma forma, aquele não é convocado em “Devia haver livros de racionamento mesmo para o entusiasmo”, escrito aquando da estada do autor em Londres, em 1944, durante os bombardeamentos alemães, e que denominou, em subtítulo, “(único poema de guerra)”. Distanciando-se do assunto que trata ao assumir a posição de mero espectador, ainda que crítico, acaba o poema de forma irónico-exortativa dizendo: “Acabem lá com isso dos alemães e da guerra / E ponham taipais na Europa / ‘PARA CONSERTAR’”. Ao referir-se à Segunda Guerra Mundial, cruza elementos deste acontecimento – “aviões”, “navios”, “sua Majestade”, “Churchill”, “Franco” – com outros perfeitamente inseridos na imagética surreal e servindo a poética do feio e do hediondo – “prostitutas”, “mijam”, “sífilis”, “sarampo” –, criando o caos através da abjecção, do nauseabundo, do insólito das associações – “chorou feio como um anúncio de limonadas” – das práticas intertextuais – “Porque é segredo de guerra agora / E na hora da nossa morte / Amen” – numa destruição do belo conducente a uma realidade trágica onde paira o espectro da morte:

Alguém desfolhou um dedo com uma tulipa
Mas tiradas as pétalas e as sépalas
Em vez do androceu e do gineceu
Havia lá dentro uma pobre lua de pé
Como a chama gelada duma candeia.

(...)

Os olhos dos buses de Londres
São fixos e frios como o dos peixes mortos.

(Pedro 1998: 81-82)

Do mesmo modo em “Nem sempre aos poetas apetece estrelas” o belo é destruído pelo repugnante e pelo insólito. Não são estrelas que o poeta convoca, mas sim formigas, através da enumeração caótica, do desacerto semântico e da escrita automática. Protagonistas de uma história, as “formigas assexuadas negras nítidas e rápidas” procuram um sexo de mulher,” “o grande formigueiro do mundo”, porventura configurador da génese de um renascer. Em jeito de inventário, onde imperam o polissíndeto, o tom anafórico e a ausência de pontuação, e sujeitando-se à cadência daquele, o poeta insta uma imagética, cuja abrangência é grata à estética surrealista. As imagens repugnantes surgem em catadupa – “suor dos gordos”, “pus verde”, “chagas rendosas”, “vermes do ventre” – gerando o caos que enforma um universo disforme e fragmentado cuja união urge:

Apetece-me não sei porquê uma história de formigas
 A grande invasão das formigas multiplicando-se
 Cobrindo a face da terra e a dos homens e a das mulheres
 Entrando-lhes pelos narizes para roerem os olhos por dentro
 E fazendo bulir as coisas mortas e as vivas
 Com o espantoso treme-luz irisado e magnífico
 Dos seus reflexos negros a substituírem todas as cores
 (...)

O sol inútil cobre um mar negrejante onde os reflexos são como os olhos
 [das moscas]

E um silêncio tremendo finge de paz no mundo
 Uma paz de silêncio com formigas

Formigas
 Formigas
 Formigas
 Formigas

(Pedro 1998: 83-84)

O *Proto-poema da Serra d'Arga* (Pedro 1998: 53-56), local recôndito que recupera de *Apenas uma narrativa*, é paradigma da, dita e assumida pelo autor, estética do feio e do mau gosto. Descrevendo, através da ironia, San Leonardo da Montaria, –“Uma rã pediu a Deus para ser grande como um boi / A rã foi / Deus é que rebentou”– recupera a associação de elementos insólitos, viabilizadora do absurdo, e parodia a mendicância –“As varejeiras põem larvas nos buracos da pele dos mendigos / E da fermentação / Nasce odores azedos padre-nossos e membros mutilados”–, colocando-se nos antípodas dos textos neo-realistas. A ilogicidade é presentificada na “feia Deolinda” que “Dança os amores que não teve” ou no “verde que sangra nos beijos grossos”. A coerência linguística serve a incoerência semântica gerada pela, já referida, poética do feio que, segundo Fernando Matos de Oliveira, faz com que o poema consiga “criar um efeito constante de surpresa e de choque” (Pedro 1998: XXXVII). Choque que terá como fim aliciar, através da provocação, também recorrente nas reflexões metapoéticas que faz, e onde releva a incapacidade da exígua palavra poética para referir a realidade:

Todas estas informações são muito mais poema do que parecem
 Porque a poesia não está naquilo que se diz
 Mas naquilo que fica depois de se dizer
 Ora a poesia da Serra d'Arga não tem nada com as palavras
 Nem com os montes nem com o lirismo fácil
 De toda a poesia que por lá há
 A poesia da Serra d'Arga está no desejo de poesia

Que fica depois da gente lá ter ido
(...)
Este poema não tem nada que ver com os outros poemas
Nem eu quero tirar
conclusões como os poetas nos artigos de fundo
(...)
Este poema é como as moscas e a Deolinda
De San Leonardo da Montaria
E nem sequer lá foi escrito

Foi escrito conscienciosamente na minha secretária

– remetendo assim para a afirmação do próprio António Pedro que usei como epígrafe. Quanto mais não fosse, mas com certeza é, este *Proto-poema da Serra d'Arga* plasma um apelo urgente à pintura enquanto complemento da escrita, mostrando que o sensível se sobrepõe ao inteligível, facto comumente verificável neste autor. Assim a multiplicidade de imagens insólitas, provocatórias, abjectas só será plenamente percebida se a palavra se associar à imagem.

Não admira, pois, que o autor, na sua aventura artística, fosse também um pintor sensível, fazendo interagir nas duas linguagens as mesmas preocupações, servidas pela já sobejamente referida estética do feio, na amostragem da “grande crueldade natural” (Pedro 1998: 56).

A dança domingueira evocada no *Proto-poema da Serra d'Arga* terá sido representada antes em “Dança de Roda” (1936), a sua primeira pintura de grandes dimensões, onde a mesma figura se repete quatro vezes, mudando apenas o esgar do rosto, assim simulando a velocidade vertiginosa e as transformações operadas pelos estímulos sexuais. Repare-se que as figuras adquirem características monstruosas e grotescas configurando os rostos formas fálicas, com enormes braços terminando em seios. Aqui se erige o feio “na sobredimensão das figuras e na atmosfera de mistério” (Ávila e Cuadrado 2001: 16), mistério corroborado pelo facto de só se compreender o posicionamento que o quadro deve ter pela assinatura do pintor, caso contrário a sua disposição para leitura seria arbitrária, o que não será de todo inocente. Obra introdutória do surrealismo de António Pedro, anuncia já a violência e a sensualidade que estará presente noutros quadros.

O Avejão Lírico (1939) e *A Ilha do Cão* (1940) de igual modo presentificam “monstros com as suas angústias, os seus dramas e a sua realidade maior ou descomunal” (França 1991: 342). Em *O Avejão Lírico* parte de um corpo gigantesco, disforme e ameaçador, sobrevoa uma

cidade nocturna. Já o facto de ser noite convoca fantasmas sinistros; por outro lado, a representação do avejão cruel e violento, mas cuja disformidade o associa ao humor, insinua os fantasmas que povoam a mente humana que, assim, os tenta exorcizar. A mão da figura já aqui foi referida no âmbito das metamorfoses em que é tão pródiga a arte de António Pedro. Poderá ser uma árvore, um pássaro ou qualquer outra coisa que represente os pesadelos do homem, aqui também insinuados pelos olhos fechados da figura. As sugestões de movimento, dadas pela flutuação do monstro, simulam “actos de reencontro individual e libertação, exactamente pelo que de enigmático e inacessível produzem” (Ávila e Cuadrado 2001: 22).

A tragédia continua encenada em *A Ilha do Cão*, o mundo porventura transfigurado pela guerra que abalava a Europa, metamorfoseado junto do rio Minho. Ser híbrido e grotesco – árvore mulher? ou mão ave? – povoa esta ilha onde, em primeiro plano, se insinua um presuntivo canibalismo. Mais uma vez, as mãos surgem misteriosas, agressivas, símile da morte, do horror, da violência. Extrapolando o seu mundo interior, aqui se induz a visão do mundo exterior, palco de tragédias onde as figuras são os actores, no teatro da vida, ávidos de uma linguagem que possa transmitir os horrores da humanidade, servida aquela por uma capacidade cromática pressagiadora do conflito – repare-se que à intensa luminosidade das figuras se opõem tons agressivos e escuros da natureza. A mulher é o principal objecto da metamorfose, nesta e noutras pinturas, como se necessário fosse isentá-la da razão para a imbuir de instintos primitivos, sexualizando-a. O cão, esse, está ausente/presente na mulher caída e sovada. A ilha indicia o isolamento que não tem necessariamente que ser apenas físico.

Do mesmo ano data *Paz Inquieta*, onde duas figuras horrorosas e, concomitantemente, amorosas tentam saciar, devorando-se, os seus instintos primários. A sexualidade é agora jogo de vida e de morte, de vencedores e vencidos; cena trágica, canibalesca mesmo, ameaça da paz pela força da carne primitiva e selvagem. Um pouco na senda de Bataille, a posse só se alcança pela aniquilação, aqui e agora sistematicamente associada à violência e à irracionalidade. Quanto aos olhos, “um vazio, o outro alucinado, representam a visão moderna, mutilada e delirante ao mesmo tempo” (Ávila e Cuadrado 2001: 27), o olhar plástico, ávido de nova visão. Procura física mas também porventura metafísica, do ideal, materializa-se pelos tons escuros contrastantes com a claridade facial, transmissora, por sua vez, do que consensualmente se vislumbra nos antípodas do belo.

Pedras isoladas de um *puzzle*, algumas, porventura, reunidas em *Rapto na paisagem povoada*, as figuras de António Pedro teatralizam a vida num processo trágico-cómico que os seus poemas também testemunham. A agressividade ao serviço do lirismo, o espectacular humor que enforma cenas viciadas e viciantes de verdadeiras catástrofes, não isentas de ternura, onde o social se impõe, por via de uma exacerbada e arrebatada mensagem individual, ligam pólos opostos e presentificam a opção pelo feio repleto de fantasmas qual “intensa ‘démarche’ metafórica (...), livre de símbolos mentais e safa de processos alegóricos” (França 1973: 23), determinantes do fazer da literatura e da pintura vindouras.

O êxtase com a arte não salva só António Pedro, salva também quem dela frui por aquela hipotética eternização, seja qual for a estética, que aqui e agora é a do feio, pelo autor teorizada na revista *Variante*.

Universidade Fernando Pessoa

Referências

ÁVILA, María Jesús e Perfecto E Cuadrado (2001). *Surrealismo em Portugal 1934-1952*. (Catálogo da Exposição organizada pelo Museu Chiado e Museu Extremeno e Iberoamericano de Arte Contemporâneo). Instituto Português de Museus e Junta de Extremadura – Consejería de Cultura.

BERRIO, António Garcia e Teresa Hernández Fernández (1988). *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Editorial Tecnos.

CALABRESE, Omar (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

FRANÇA, José-Augusto (1991). *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora.

FRANÇA, José-Augusto (1973). “Estudo de uma pintura de António Pedro”, *Colóquio Artes*, 15: 18-23.

MELO E CASTRO, E. M. de (1987). *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: ICAALP.

PEDRO, António (1998). *Antologia Poética*. Braga: Angelus Novus.

Complementaridade das Artes: David Mourão-Ferreira e Francisco Simões

O simples contorno de um corpo de mulher
é a primeira afirmação de inteligência da vida.

(André Pieyre de Mandiargues)

“A arte é uma” – assim escreve José Régio, na revista *Presença*, 27. E adianta: “A arte é uma – idêntica a si própria num quadro e num bailado, num busto e num filme, numa sinfonia e num poema” (1993 / I: 6). Nesta afirmação lapidar, Régio convoca e irmana a pintura, o bailado, a escultura, o cinema, a música e a literatura – mais precisamente, a poesia. Segundo ele, a Arte (em maiúscula) não é senão o somatório de todas as artes (em minúsculas), tendendo todas elas para o mesmo fim: o culto da beleza e do encantamento. Servindo-se, embora, de sistemas semióticos distintos, de linguagens diferentes, certo é que a busca incessante do Belo é o denominador comum de todas elas, que, em muitos casos, se completam e valorizam.

O diálogo entre as diferentes artes é, então, uma constante. A corroborar esta constatação, gostaria de partilhar convosco o exemplo feliz de um poeta e um escultor/desenhista que cruzam de tal modo talento e sensibilidade que criam uma verdadeira obra-prima, intitulada *O Corpo Iluminado*, em 1987.

A capa e os desenhos – belíssimos – são da autoria do escultor Francisco Simões. Exceptuando o colorido daquela, que actua sobre o espaço e gera volume, o mestre opta pelo desenho, dando razão a Sara Afonso, quando confessa: “Eu sempre tive a preocupação do desenho, porque o que é importante num quadro é o contorno. Estando um

contorno bem feito, toda a cor que lá se puser dá certa” (Almada Negreiros 1985: 125). Ainda sobre esta arte, Francisco Simões considera que o desenho é a mãe de todas as artes, a expressão artística mais imediata e mais autêntica, com o fascínio e o condão da espontaneidade, qual “respiração”. Chega a admitir que o desenho está para o artista como a fala está para o ser humano, e que, no acto criador, a sucessão de traços que formam o desenho, com as naturais hesitações e correcções, muito se assemelha ao discurso oral, de tão natural que é.

David Mourão-Ferreira, por sua vez, é o autor dos poemas que iluminam e perfumam os desenhos de Francisco Simões, bem como das palavras que elucidam a génese desta obra e o processo que o levou a *legendar* aqueles desenhos:

Do apaixonado relance ou da concentrada contemplação de uma larga mancha de desenhos (...), efectivamente nasceram e se agruparam as trinta e cinco poesias que adiante se publicam. (...). Como se as linhas despertassem palavras; como se dos traços rompessem revoadas de sílabas; como se as imagens visuais engendrassem imagens acústicas; como se ao ritmo das formas respondesse uma outra forma de ritmos.

(Mourão-Ferreira, 1989: 191)

Um processo diferente do habitual, note-se. É o desenho que suscita o poema. E como o desenho glorifica a Mulher, o poema reforça essa celebração. E depois de abordar os diferentes “tempi” e as diferentes fases por que passou o trabalho conjunto, o poeta sugere que encaremos esta colectânea como “um único poema (...) um cântico de acção de graças, (...) um hino de júbilo e celebração”. Na verdade, tudo nesta magnífica colectânea indicia a natureza da temática celebrada, numa nítida cumplicidade entre os seus autores.

Às insinuações eróticas dos desenhos de Simões correspondem outros tantos poemas de David, em que a Mulher – objecto privilegiado de ambos –, aparece ora através de um nu recatado, ora despudorado, mas sempre delicado, numa assunção plena do seu corpo. Não há vergonha, não há tabus. Há a beleza de um corpo feminino e a voracidade da entrega física. Até porque, e ainda segundo as palavras davidianas,

Através da mulher, mal a seu grado, ou por sua iniciativa, é que a humanidade continua a ter acesso às grandes experiências primordiais: a ruptura do tempo e do espaço profanos, a revelação do transe como forma de conhecimento, o diálogo do espírito com o caos, a intermitente perseguição da unidade perdida...

(Mourão-Ferreira, 1969: 26)

Mas dar a conhecer a palavra do poeta é revelar, tão-só, a metade de um todo mágico. Nada melhor, então, do que apresentar, cumulativamente, as duas artes, qual “criatura bifronte”, no dizer do poeta, que evoca as sábias palavras de Etiemble: “o domínio do jogo dos corpos é o do belo jogo com as palavras” (Mourão-Ferreira 1994: 12).

O Corpo Iluminado abre, então, com um poema que corresponde, no aspecto formal e na estrutura interna, ao desenho que o inspira, da mulher hirta, qual “torre” que sustenta o mundo, nua, de finas feições regulares. Neste desenho, como nos demais, Francisco Simões, como escultor que é, transporta a intensidade, por vezes vigorosa, do malhete sobre o escopro que rasga a pedra e a subtileza quase imperceptível do acabamento do mármore, a conferir uma suavidade ao tacto, a que Mourão-Ferreira chegou a comparar à seda (I):

Dorso
terso
morno
denso
Corpo
nu

Horto
Berço
Torso
tenso
Torre
Tu

Este poema é constituído por duas sextilhas, com versos de um só vocábulo – todos dissílabos, excepto “nu” e “Tu” –, como se representassem verdadeiras sínteses que conferem ao poema um ritmo vertiginoso, como vertiginosa é a ânsia de posse do corpo amado, cuja pose e nudez suscitam um vulcão de emoções contraditórias, consubstanciadas nos versos “Horto” e “Berço”, símbolo, este, do “seio materno, de que é continuação imediata” (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 119); e, ao contrário, “Horto” poderá evocar lugar de tormento, se o associarmos ao Horto das Oliveiras, em que Jesus padeceu a crueldade e a ingratidão dos homens. Em suma, a Mulher – fonte de ternura e prazer, mas, simultaneamente, de sofrimento e angústia.

A partir de outro magnífico nu – de traço forte e contrastivo, em que a Mulher, numa pose livre e audaciosa, traduz a expectativa amorosa plena de doces mistérios –, o *eu* poético tuteia a amada, num discurso de completo encantamento, tecendo-lhe elogios consubstanciados em antíteses e metáforas originais, de que “húmido lume” é apenas o exemplo mais significativo (XVII):

Água de fogo sem labaredas
queimas as grades que há nas fronteiras
inundas pontes praias falésias

De húmido lume tu me incendeias

É igualmente sob o signo de *Eros* que o autor de *A Secreta Viagem* volta a celebrar, arrebatado, a beleza da nudez da Mulher (XX), recorrendo à hipérbole tão ao gosto camoniano, hipérbole, essa, aliada à personificação das “cortinas”, para nos dar a visualização total da atmosfera de deslumbramento, vivida naquele instante e naquele aposto, e que Francisco Simões tão bem reproduz, com um traço clássico de harmonia e correcção de formas:

Assim que te despes
as próprias cortinas
ficam boquiabertas
sobre a luz do dia

Os teus olhos pedem
mas a boca exige
que te inunde as pernas
toda a luz do dia

Até o teu sexo
que negro cintila
mais e mais desperta
para a luz do dia

E a noite percebe
ao ver-te despida
o grande mistério
que há na luz do dia

“Assim que te despes” – “La consagración del instante” –, segundo Octavio Paz (1992: 185). Inspirado pela posição expectante do corpo feminino, e

num ritmo rápido e sincopado, como que a sugerir o movimento da cópula, o sujeito lírico, arrebatado, dirige-se à amada, jogando com “a luz do dia” a rematar cada quadra, simbolizando, esta, a nudez apetejada e de tal modo celebrada, que a própria “noite” – testemunha daquela paixão – se anima e “percebe (...) o grande mistério” do absoluto no amor.

Outro exemplo paradigmático da ternura e cumplicidade dos amantes é o sexto poema (VI) de *O Corpo Iluminado*, sugerido por mais um desenho muito sugestivo de Francisco Simões:

Afogo no teu ombro
Tudo o que não te digo
o pânico do sonho
o resplendor do risco

É de ti que me escondo
Em ti é que me firmo
Antes de já ser ontem
sentir que estamos vivos

O homem “afogado” no “ombro” da Mulher e que por trás dela se oculta, mostrando-se/ escondendo-se, numa complexidade de sentimentos contraditórios, como é todo o relacionamento amoroso. A nudez dos corpos é a pedra-de-toque deste jogo de ocultação/desvendamento e, também, razão de ser da vitalidade dada pelo gozo dos sentidos.

A conflitualidade de sentimentos, consubstanciada no contraste entre a forte necessidade de se acreditar numa existência e a própria incerteza dessa existência, está patente no breve poema que se segue, formado apenas por um dístico e um verso solto, que poderá funcionar como chave, introduzido pelo advérbio de exclusão “Só”, para reforçar a urgente carência. Uma vez mais, é realçada a vanidade do amor físico e a necessidade permanente de renovação, pondo em evidência a complexidade da relação física. As duas linguagens – a pictórica e a poética – interagem, com vista a pôr em evidência o lado carnal da relação a dois: “que tu existas” – exortativo-chave três vezes reiterado – apontando para a fecundação, para a realização, num processo gradativo, onde o impulso do desejo não permite delongas, bem visível, também, no desenho: um rosto e uns seios equilibrados abrem num contorcido sexo, insinuador da urgência da posse. Note-se, ainda, que o desenho clássico e figurativo que inspira o poeta será como que bipartido: o rosto, perfeito, de feição

clássica, contrasta com umas ancas e um sexo desproporcionados, insinuando que a animalidade domina a racionalidade (VIII):

Nada garante que tu existas
Não acredito que tu existas

Só necessito que tu existas

As duas artes conjugam-se para realçar a problemática da unidade / multiplicidade do ser humano, na sua relação consigo próprio e com o próximo, e que ganha maior acuidade no terreno amoroso. Esta ambiguidade plural é preocupação dos dois artistas, levando o poeta a evocar, a propósito, as sábias palavras de Luigi Pirandello: “O drama, quanto a mim, reside inteiramente na consciência que eu tenho, que cada um de nós tem de ser ‘um’, quando afinal somos ‘cem’, somos ‘mil’, somos ‘tantas vezes um’, quantas as possibilidades que há em nós...” (Mourão-Ferreira 1994: 56). A impossibilidade de o homem dominar a sua personalidade, a ponto de esta se mostrar totalmente dividida e múltipla, é objectivada quer nos desenhos de Francisco Simões, quer nos poemas de David. A Mulher ressurgue como que de um sonho, enigmática e contrastiva, mas tão desejada que se torna seguramente a “única” e, eventualmente, “inúmera”, satisfazendo, à partida, todas as solicitações amorosas, todas as fantasias eróticas do amante. Para isso, ela desdobra a sua personalidade, torna-se múltipla, sempre diferente em cada momento de entrega amorosa, levando o sujeito lírico a constatar, encantado (II):

Toda te espantas
de já prever

que sejam tantas
as que vais ser

Entretanto, um dos desenhos mais belos desta colectânea retrata toda a naturalidade da nudez feminina na entrega amorosa, e o poema por ele sugerido (XXIV) reflecte o êxtase da intimidade vivida a dois, quatro vezes iniciada pela forma verbal “Deitas-te”, num processo anafórico que sugere o efeito desse gesto de sedução e entrega iminente, no qual se adivinha a adoração, o encantamento deste momento único,

deste apetecível desvendar da “rua desconhecida”, cuja “alma cintila”, numa fusão total:

Deitas-te E ficas
nua de bem nascida

Deitas-te E vem a luz
que te fulmina

Deitas-te E és uma rua
desconhecida

Deitas-te E logo a tua
alma cintila

Nunca estas duas modalidades de expressão, diferentes mas complementares, se cansam de celebrar a beleza feminina e agradecer aos céus a ventura de terem encontrado aquela que, na opinião de António Machado, “es el anverso del ser.”

Noutro desenho desta magnífica colectânea, a evasão está espelhada no olhar da Mulher – um olhar no vazio – porventura recordando um passado gratificante, mas, desde logo, suplantado pelo presente aliciante que o momento do reencontro com o amor proporciona. O poeta sente-se bafejado pela sorte que pôs no seu caminho, ainda que tardiamente, esta companheira, cuja simplicidade e harmonia de linhas lhe concedem uma expressão hierática e se prendem com a contenção do poema, onde os implícitos superam o explícito (V):

O que tu olhas
logo se evade
das linhas tortas
que há no passado

Dessas que formam
imperdoáveis
as grandes provas
de só tão tarde

e mais por sorte
que por acaso
a esta hora
ter-te encontrado

E o ar ingénuo e de perplexidade da Mulher contrasta com uma pose despidorada e erótica de expectativa, como erótico é todo o poema, estruturado em sucessivas interrogações, cujo léxico metafórico, como “túnel”, “fresta” e “pórtico” poderá indiciar o nascimento. Expressões como “fugitiva garupa”, “torre desconhecida” e “tempestade difusa” serão o ponto de chegada, que é também o de partida, indiciando, igualmente, o ritmo e a fugacidade da cópula. Este poema aponta para um amor carnal, de mãos dadas com o próprio desenho, e concilia os opostos, como “nascer” e “morrer”, “chegar” e “partir”, na marca de efemeridade que é o acto da posse (VII):

De que túnel de que árvore
de que zero de remorso
de que rasura do vento
de que núpcias de mármore
de que fresta de que pórtico
saíste neste momento

Para que praia que porto
que fugitiva garupa
que torre desconhecida
que mãos que braços que rosto
que tempestade difusa
te encontras já de partida

Não és de nenhum sossego
Vives no gume do ser
na fronteira do devir
E assim me tornas eu mesmo
entre nascer e morrer
entre chegar e partir

Por outro lado, a conjugação “em coro”, anunciada no próximo poema, traduz-se, no belíssimo desenho, pelo forte amplexo entre o casal que se entrega, numa cumplicidade total, como se os dois fossem um só, unidade, essa, insinuada pela postura dos dois corpos – qual ovo –, génese da vida e “a imagem-padrão da totalidade”, no dizer de Mircea Eliade. Nesta fusão dos dois corpos só o rosto feminino é visível, misturando o dia e a noite, num *continuum* viabilizador de uma realização duradoura e gratificante (X):

Conjugamos em coro
o verbo amanhecer

com sílabas que roubo
ao que a noite nos dê

Já a estrutura do poema seguinte, formado por quatro tercetos, com a particularidade de todos eles serem compostos por versos de três, um e dois vocábulos, respectivamente, faz um percurso descendente pelo corpo feminino: olhos, ombros, seios, ventre... qual câmara que percorre a paisagem em busca do ponto certo e ideal. Os olhos – espelho da alma –; os ombros, que realçam a nudez; os seios, metaforizados em “pomos”; por fim, o ventre, aqui pudicamente encoberto, aliados à força anímica dos gerúndios “exigindo”, “reclamando”, “pressupondo” e “recolhendo” conferem uma carga erótica que o desenho suscita. Trata-se de uma falsa pudicícia, já que a postura do corpo feminino anuncia despudor e o sexo só parcialmente escondido almeja, de certa forma, “o relâmpago” que o poema sugere (XV):

Os teus olhos
exigindo
ser bebidos

Os teus ombros
reclamando
nenhum manto

Os teus seios
pressupondo
tantos pomos

O teu ventre
recolhendo
o relâmpago

E a oposição entre a animalidade e a racionalidade na relação sexual volta a ser realçada: a Mulher, adormecida, serenamente adormecida, não deixa de sentir o apelo carnal afirmado no breve poema e insinuado no desenho pela desproporção que o primeiro plano empresta às pernas e ao sexo femininos (XXVI):

De sono cai-te prostrada
a cabeça

sem que no corpo mais nada
adormeça

Por último, e lamentando não poder apresentar todos eles e respectivas “legendas”, escolho o desenho que encerra *O Corpo Iluminado* (XXXV) e que retrata, uma vez mais e sempre magnificamente, a Mulher, numa atitude altiva e confiante de quem sabe ser o *axis mundi*, a quintessência, a fonte da vida e do amor, geradora de sentimentos que ditam este verdadeiro hino, fazendo jus ao que Bernard Lamy declarava, no longínquo ano de 1678: “la poesie est une peinture parlante” (cf Berrio y Fernández 1988: 24):

Quantos em ti lagos e rios
Quantos em ti os oceanos

Água vermelha que aos ouvidos
traz o aviso
de nenhuns campos

É bom sondarmos os abismos
que nunca vão cicatrizando

E ao som da água pressentirmos
de onde provimos
aonde vamos

Aqui, as pernas e o sexo assumem o primeiro plano e uma clara desproporção em relação ao resto do corpo. A profusão de traços do desenho insinua “os abismos”, “os lagos”, “os rios” e os “oceanos” que o poema metaforicamente refere, evidenciando de “onde provimos / aonde vamos”, num movimento de eterno retorno às origens.

Tentando responder a perguntas por si formuladas: – “São os poemas que iluminam os desenhos? São os desenhos que iluminam os poemas?”, Mourão-Ferreira acredita que, para além de se iluminarem uns aos outros, poemas / desenhos “sobretudo procuram iluminar a mais esplendorosa e a mais insondável das realidades: o corpo, o corpo da Mulher. (...) um dominante filão temático: o da ritual celebração desse mistério supremo que é o corpo da Mulher” (Mourão-Ferreira 1989: 191).

Confirmando a máxima “El poeta pintor de los oídos y el pintor poeta de los ojos” (Berrio y Fernández 1988: 17), Francico Simões dá a forma e Mourão-Ferreira a palavra. Os poemas são, na verdade, a voz daquele olhar que os desenhos motivaram, cuja finura do traço, o sistemático contraste claro/escuro e a perfeição das formas os afastam amplamente do desenho pornográfico. As palavras do poeta são tão subjugadas ao deus *Eros* quanto os desenhos do mestre. Com linguagens artísticas distintas, ambos se afastam da vulgaridade, pois a beleza erótica resulta da celebração dos corpos, em que a mulher é gênese, razão e fim último.

Universidade Fernando Pessoa

Referências

ALMADA NEGREIROS, M. J. de (1985). “Conversas com Sarah Affonso”. Lisboa: O Jornal.

BERRIO, A.G. y T. H. FERNÁNDEZ (1988). *Ut poesis pictura*. Madrid: Tecnos.

BRITO, M. R. (2002). *O Amor em David Mourão-Ferreira: da Vida à Poesia*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

CHEVALIER, J. e A.GHEERBRANT (1994). *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Edições teorema.

LOURÃO-FERREIRA, David e F.SIMÕES (1987). *O Corpo Iluminado. Poesia. Desenho*. Lisboa: Editorial Presença.

LOURÃO-FERREIRA, David e J.RESENDE (1987). *Pedras Contadas*. Porto: Edições Cooperativa Árvore.

LOURÃO-FERREIRA, David (1969). *Discurso Directo*. Lisboa: Guimarães Editores.

LOURÃO-FERREIRA, David (1988). *Obra Poética 1948-1988*, Lisboa: Editorial Presença.

MOURÃO-FERREIRA, David (1989). *Os Ócios de Ofício*. Lisboa: Guimarães Editores.

MOURÃO-FERREIRA, David (1994). *Música de Cama*. Lisboa: Editorial Presença.

PAZ, Octávio (1992). *El Arco y la Lira*, 3ª edición, 8ª reimpresión. Madrid: Fondo de Cultura Económica, Sucursal para España.

RÉGIO, José (1993). “Divagação: à roda do primeiro salão dos independentes”. *Presença*, 27. *Presença: Edição Facsimilada Compacta*, Tomo 1. Lisboa: Contexto. 4-8.

3. IDENTIDADE, VOZ E VISÃO

BRANCA

The Art of Terror: some artistic references in Gothic Literature

It is common to find in Gothic Literature many references to paintings and other objects of art. The traditional Gothic taste for portraits is recurrent in many novels and short stories that follow the conventions of this literary mode. These portraits are usually a source of terror, with the past presented as something alive, like a ghost that haunts the present with its terrible mystery. We all remember that famous portrait of the oldest of the Pyncheons in *The House of the Seven Gables* by Hawthorne or the image of Melmoth's ancestor in *Melmoth, the Wanderer* by Maturin. What also comes to mind is the tragedy of Roderick Usher, inherited from many generations of artists, who were the inhabitants of that house and art museum named the "House of Usher". "The Oval Portrait" by Edgar Allan Poe is another of these examples, where a portrait is represented of a young woman killed by art. In the chapter "The Spouter-Inn" from *Moby Dick*, we experience a certain unrest provoked by an oil painting that contains an infinite quantity of "masses of shades and shadows", which seem to represent chaos and gradually uncover the presence of the great Leviathan:

But what most puzzled and confounded you was a long, limber, portentous, black mass of something hovering in the centre of the picture over three blue, dim, perpendicular lines floating in a nameless yeast. A boggy, soggy, squitchy picture truly, enough to drive a nervous man distracted. Yet was there a sort of indefinite, half-attained, unimaginable sublimity about it that fairly froze you to it, till you involuntarily took an oath with yourself to find out what that marvellous painting meant.

(Melville 1983:805)

More recently, contemporary authors continue to use this Gothic device. In *Rose Madder*, Stephen King creates a feminine character that is able to escape the obsessive persecution of her violent husband by a process of transformation that develops through her identification with a mysterious painting. In one of her more recent works, entitled *Beasts*, Joyce Carol Oates tells us about the excesses committed by the aesthetic sensitivity and bohemian lifestyle of a university teacher and his wife, a sculptress who outrages the students of the university campus with the crude, primitive and larger than life wooden totems that she exhibited under the motto “we are beasts and this is our consolation”.

Many other similar examples could be given. And this happens because there has always been a close connection between Gothic Literature and art, especially modern art. Many authors consider this kind of literature itself an example of modern art because it can become an anti-realist protest and a rebellion of the imagination against the reduction of fiction to the analysis of contemporary habits. In his *Love and Death in the American Novel*, Fiedler says: “Despite its early adoption by Mrs Radcliffe, the Gothic is an avant-garde genre, perhaps the first avant-garde art in the modern sense of the term” (Fiedler 1997:134). One of the main intentions of this literary mode was to “épater la bourgeoisie”, an aim common to the main modernist movements, as was the case with Dada, Surrealism and Pop Art artists. In *The Gothic Flame*, Devendra Varma associates the Gothic to certain movements of modern art, such as Surrealism, because he noticed that these artists used colours according to the principle of contrast, deriving from the Gothic their essential ideas and symbolism. Varma concludes that the Gothic fragments from the beginning of the 19th century evoke precisely the same feelings through words as the paintings of Picasso, Marc Chagall, Chirico, Klee and Max Ernst were able to express through colours. Picasso, with his terrifying style and tormented inspiration, can be considered one of the best examples of these artists. Herbert Read said that this artist embodied in its totality “the Gothic or Germanic spirit” (Read 1998: 233). Another artist worth mentioning is Francis Bacon. When he was confronted in an interview with the question of whether he was conscious of the states of unease and terror that were expressed in his portraits of lonely men in their rooms, Bacon answered:

I’m not aware of it. But most of those pictures were done of somebody who is always in a state of unease, and whether that has been conveyed through these

pictures I don't know. But I suppose, in attempting to trap this image, that, as this man was very neurotic and almost hysterical, this may possibly have come across in the paintings. I've always hoped to put over things as directly and rawly as I possibly can, and perhaps, if a thing comes across directly, people feel that that is horrific. Because, if you say something very directly to somebody, they're sometimes offended, although it is a fact. Because people tend to be offended by facts, or what used to be called truth.

(Sylvester 1995: 48)

This intention of expressing with authenticity the dark but very real aspects of human existence has always led to a very close relation between certain works of art and Gothic literature. That's why Robert Bloch, the famous author of *Psycho*, once said that "horror is the removal of masks". This interest in representing what lies behind appearances had to develop a new aesthetic concept based not on what is beautiful, but on what is sublime. Horace Walpole, the author of *The Castle of Otranto*, deeply understood the spirit of this new aesthetics when, in *Anecdotes of Painting*, said that "One must have taste to be sensible of the beauties of Grecian architecture, one only wants passions to feel Gothic" (Varma 1987:16). This justifies Coleridge, when, in *General Character of the Gothic Literature and Art*, he also stated that while Greek art is beautiful Gothic art is sublime. The Gothic cathedral, whose spiritual power and creative energy projects the presence of man in the universe, is the best known example of this sublimity. We can say that while classical architecture expressed a kind of static beauty, Gothic expresses the power and energy of human emotions. That's why, in *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Edmund Burke said that whatever is terrible is sublime too. *Les Fleurs du Mal* by Baudelaire was another example of these new aesthetic principles according to which the idea of the Beautiful was in direct association with what was strange, bizarre, unexpected or even ugly. His definition of modern art can also be very useful to define Gothic fiction:

L'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque. Et il semble que cette part infernale de l'homme, que l'homme prend plaisir à s'expliquer à lui-même, augmente journellement, comme si le diable s'amuse à la grossir par des procédés artificiels, à l'instar des engraisseurs, empâtant patiemment le genre humain dans ses basses-cours pour se préparer une nourriture plus succulente.

(Baudelaire 1980:339)

This diabolic tendency, which draws the Horrid towards the Beautiful, turning it into one of its most essential elements, was explained by a certain attraction to the ugly aspects of life and by the desire to penetrate into the unknown. This free and paradoxical game between opposing aesthetic categories permitted a transgression that opened up the possibility for acceptance into the domain of art of something that had previously been forbidden, turning it into its true essence. Beauty and Poetry began to be extracted from what was repulsive and abject. This led Baudelaire to conclude:

C'est un des privileges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la *douleur* rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'un *joie* calme.

(Baudelaire 1980:504)

Pain and suffering became integral parts of desire, giving rise to what Baudelaire called “painful pleasure”, an expression that constituted the basis of the “Esthétique du Mal”, in part created by the influences of Edgar Allan Poe, who inspired the French poet in his main intention of “extraire la *beauté* du Mal” (Baudelaire 1980:131).

This concept of “terrible beauty” was also explored by Wolfgang Kayser in *The Grottesque In Art and Literature*, where the author noticed that by the word *grottesco*, the Renaissance understood not only something playfully gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister that transcended the laws of symmetry and proportion, creating a world in which the realm of inanimate things was no longer separate from that of plants, animals, and human beings. This subversion of order and proportion that is present in the tendency to mix elements from different origins, leads to the creation of certain monstrous forms that became widely known through Picasso's paintings and Mary Shelley's *Frankenstein*. There are even a few titles of some of Picasso's works where we can find the same peculiar subjects that appear in Gothic fiction. This was because, in 1899, the Spanish artist was deeply pessimistic about political and social decadence, which led to works with titles evoking the presence of death, such as *The Kiss of Death*, *Two Agonies*, *By Luisa's Grave*, *Priest Visiting a Dying Man*, etc. Moreover there is a fantastic drawing entitled *Christ blessing the Devil*, which seems to present the question of whether, in Picasso's mind, the devil would be associated with his own spirit of rebellion and his provocative genius.

This question is also very often raised in Gothic fiction, where the villain, through his independence, loneliness and rebellion, possesses many affinities with the artist; he not only seems to embody the images of Faust and Don Juan, but is also identified with Satan and Prometheus, two representatives of the lonely man that is the writer himself. We can say that the villain, the Gothic writer and the artist all suffer a common fate, condemned to follow an accursed destiny: they all have to defy the traditional values of a society where they live as outsiders, trying to show the dark side of its rules, even if this purpose forces them to show the dark side of their own creation processes. About this Fiedler concluded:

Dedicated to producing nausea, to transcending the limits of taste and endurance, the Gothic novelist is driven to seek more and more atrocious crimes to satisfy the hunger for 'too-much' on which he trades.

(Fiedler 1997:134)

That is why some famous Gothic characters such as Frankenstein, Ahab, Jekyll, Dracula or Moreau can be understood as being not only Faustian heroes, but also personifications of the artist. They are at the same time destroyers and creators, and it is this ambivalence and paradox that gives Gothic aesthetics its sublimity.

Since "The Birthmark" by Hawthorne, many stories have been written about the excesses of characters that have a common tendency to develop a heightened sense of aesthetic perfection. That's why, in these works of fiction, the central character is sometimes a psychopath, who is an allegory of the artist himself. We could mention, for instance, *In the Mouth of Madness* (1995), a film by John Carpenter, where a specialist of fantastic literature, Sutter Cane, is able to disturb the mental state of his readers by the power of writing, the power that every author such as Lovecraft or Stephen King also possesses, which is why they were the source of inspiration to create this evil writer. The same happens with the films by Wes Craven entitled *Scream*, where a group of teenagers become psychopathic killers through being unconditional admirers of terror movies, which they used as real crime manuals by copying scenarios, characters and plots extracted from the Gothic tradition of horror movies. If these examples reveal the interesting possibility of abolishing the boundaries between fact and fiction, on the other hand they criticise the excesses provoked by the horror aesthetics and its negative effects on the audience. They express the dangers of transforming fictional

terrors into real ones and the fact that art can exceed all its limits when it becomes itself an art of crime.

In Gothic Literature, it is common to compare the villain to an artist, a *virtuoso* in the art of murdering, similar to the one portrayed by Thomas De Quincey in “On Murder Considered as one of the Fine Arts” (1827). Sometimes, like in *Clockwork Orange*, the worst atrocities are committed as if they were a work of art, because they obey the same aesthetic feeling through which a poem, a painting or a musical composition are produced. It is common to find, in this literary mode, stories of murders committed by psychopaths intent on imitating violent crimes from the past, famous for the artistry involved in them. Taking their obsession to an extreme and transforming it into a real art, their copies recreate the original crimes in every detail, adjusting each object and recreating scenarios with exactly the same precision with which an artist learns how to imitate a master. Thus conceived, the criminal act is similar to the artistic act in its need to establish a dialogue with a tradition, to perfect techniques that will eventually allow certain effects to be achieved. The reference to William Blake in *Red Dragon* by Thomas Harris is a recent example of this very common practice in the literature of terror. As De Quincey remarks in his work,

People begin to see that something more goes to the composition of a fine murder than two blockheads to kill and be killed - a knife - a purse - and a dark lane. Design, gentlemen, grouping, light and shade, poetry, sentiment, are now deemed indispensable to attempts of this nature.

(De Quincey 1924:263)

In Harris’ novel the so-called Tooth-Fairy is a serial killer that comes into the crime scene with the stylized movements of a dancer, so that he can watch himself later on as the central performer of the horrific home-videos he directs with an astonishing aesthetic distance, even in the most intimate moments. The pieces of glass he introduced in the eyes of his victims had the purpose of turning them into an audience that could watch his performance as if it was a work of art. His aesthetic pleasure reaches its climax whenever he watches William Blake’s *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*. As we can read in the novel,

the picture had stunned him at the first time he saw it. Never before had he seen anything that approached his graphic thought. He felt that Blake must have peeked in his ear and seen the Red Dragon.

(Harris 1993:87)

This happens because he wants to see his physical and psychological ugliness transformed by the Dragon's power. That's why he thinks that even after two hundred years, Blake's painting looks fresh and almost alive. He believes that, through this aesthetic experience, he is going to transform himself into a man-dragon. The belief in this process of metamorphosis and transcendence explains his highly planned crimes, because they would make him God. Creating a character that is at the same time an artist and a criminal, a sensitive man and a monster, very similar to the highly educated cannibal, the famous Dr. Lecter from *The Silence of the Lambs*, Harris created a divided personality that reminds us of many scenes from *Psycho* and *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. It is not by chance that this serial killer is called Dollarhyde. Concentrated in this character are all the dualities and ambiguities essential to the Gothic sublime. The very gifted F.B.I agent, Will Graham, is also contaminated by this ambiguity, because he possesses that artistic imagination that makes him able to assume the points of view of other people, even those that might scare him. If this is considered, in the novel, as a powerful gift, it is also a proof of human duplicity. This explains how art could be used with a double purpose. Graham's sensitiveness uses it to defend life; Dollarhyde's sick mind practises it to cause death. Through both characters, we become conscious of its powers of creation and destruction. This ambivalence also allows us to penetrate into what should be the true purpose of Gothic fiction as an art form.

In *Violence in the Arts*, John Fraser says that feelings of attraction and repulsion are involved whenever we deal with violence in arts, because some of the expressions of that violence help to develop consciousness and lead to intellectual clarity while others only create confusion. As an example of this ambivalence, Fraser comments on *A Clockwork Orange* by Kubrick, saying that this director touched upon ambiguities and ambivalences of feelings. Comparing himself to Nietzsche, Sade, Genet and Camus, this author concludes that the art produced by some intellectuals sometimes confirms the psychopathological vision of the criminals, especially in the cinema. About the identification of the American citizen with the figure of the psychopath, Fraser says:

In some ways this kind of tolerance towards criminals may be thought to be merely a continuation of the tradition that the *Time* reviewer referred to when he spoke of Americans' tendency to see gangsters as "individualistic resistance fighters against society"—the Robin Hood tradition, the Jesse James tradition, the Ned Kelly tradition. But what is new is a much greater self-projection than before into the figure of the psychopath or at least a certain kind of psychopath.

(Fraser 1974: 22)

According to this author, the artist who deals with violence in an honest and valid way is the one that confronts the public with real human nature and with his essential will of destruction. He should make them face what is unpleasant and sordid, the villainy and human brutality. That is the price of authenticity in art. This role of the artist will be very important in a society that is worried about hiding its focus on violence through an aesthetic surgery of its negative aspects, trying to eliminate the germs from the social tissue, so that it is completely unthinkable to talk about Evil. But this is something that Gothic fiction was never afraid of doing.

The Picture of Dorian Gray by Oscar Wilde is an example of that authenticity because it shows us the destructive consequences of extreme aestheticism. This novel can be said to represent the paradox of Wilde's aesthetics, which desired to be a model of life while at the same time remaining totally disconnected from it. The corrupting influence of art, so explored in the Gothic novels, is expressed by an excessive desire to have power over life, which transforms the creative force into something destructive, as happens in *Frankenstein*. More examples of this connection between art and crime can be given. There was in 1994 a rap artist living in New York who appealed to the separation between art and life to justify as "art" the criminal intentions of his performances. This art of terror was also executed by Albert Fish, an American serial-killer, who liked reading the *Extraordinary Stories of Edgar Allan Poe*, especially "The Pit and the Pendulum", perhaps to learn from this long horror narrative how to terrify his victims. This seems to explain how in *Seven*, the famous movie by David Fincher, a highly educated serial killer has sophisticated habits of reading, being inspired by *The Canterbury Tales*, *The Divine Comedy*, *The Merchant of Venice*, etc. The sentence "Long is the way that from hell leads to light" is quoted because the murderer extracted it from *Paradise Lost* by Milton to justify his terrible crimes. These evil actions are committed as if they were works that obey a very high sense

of composition, from which is extracted an enormous aesthetic pleasure. Quoting De Quincey again, we may say that this is perhaps the ideal of every important crime, because, like Aeschylus's and Milton's art, it should ascend to the level of the sublime, developing a sense of taste according to which it should be appreciated. And there is nothing better than the contact with Literature, or with Art in general, to develop it. These similarities between criminals and artists led once Stephen King to conclude in an interview that he might very well have ended up working out his demons with a high-powered telescopic rifle instead of a word processor. This happens not only because human nature has an essential duality, but also because Gothic fiction is deeply paradoxical, being able to conciliate terrible horrors with great art. One of the most famous examples of all this is Hannibal Lecter, the famous serial killer created by Thomas Harris, who was not only a cannibal but also possessed sophisticated artistic tastes, as shown by his interest in the art of the Middle Ages and Renaissance, his knowledge of Dante's poetry and his musical taste for the *Goldberg Variations*. He was an artist, who decorated his cell with drawings of the Palazzo Vecchio and the Duomo in Florence, painted from memory. Like many other characters in Gothic fiction, he had to be profoundly gifted to create a true art of terror.

Universidade de Évora

References

BAUDELAIRE, Charles (1980). *Oeuvres Complètes* [1857]. Paris: Robert Lafont.

BURKE, Edmund (1990). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757]. New York: Oxford University Press.

De QUINCEY, Thomas (1924). *The Confessions of an English Opium-Eater and other Essays* [1821]. London: Macmillan.

FIEDLER, Leslie (1997). *Love and Death in the American Novel*. Illinois: Dalkey Archive Press.

FRASER, John (1974). *Violence in the Arts*. London: Cambridge University Press.

HARRIS, Thomas (1993). *The Red Dragon*. London: Random House.

MELVILLE, Herman (1983). *Moby-Dick* [1851]. New York: The Library of America.

READ, Herbert (1998). *A Concise History of Modern Painting* [1959]. New York: Thames and Hudson.

SYLVESTER, David (1995). *Interviews with Francis Bacon*. London: Thames and Hudson.

VARMA, Devendra (1987). *The Gothic Flame*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.

WALPOLE, Horace (1994). *Four Gothic Novels - The Castle of Otranto*. Oxford: Oxford University Press.

Vision and Voice in Mansfield's "At the Bay" and Woolf's *The Waves*

In recent years, leading scholars in the disciplines of Art History and Philosophy have carried out vital work on the nature of perception, optical experience, perspective and the status of the observer/spectator (cf. Jonathan Crary 1990, 1999; James Elkins 1994; 1999; Gerald Vision 1997). Such work poses a challenge to the nature of critical enquiry, not only within Art History and Philosophy but within the field of Literature. Indeed, the influence of Word and Image Studies over recent years is an indication of the scholarly recognition that, while the established disciplines are ordered by questions of tradition, genre, technique, form, to fully and critically engage with other disciplines is not only to de- and re-construct texts, images, histories, but to engage in an *enabling* act of critical exploration. My current research project is such an attempt, to engage with the work of leading scholars on the nature of viewing, equally to re-examine a particular historical context – the late nineteenth and early twentieth centuries – in which the nature of viewing was questioned, assessed, theorised, and indeed led to the development of new branches of science and philosophy. In the nineteenth century, the nature of viewing changed utterly, and this whether one chooses to locate such a change, following Crary (1990), in the optical experiments and instruments of the early century, or to enjoy the established art-historical view of a late-century rupture in modes of viewing as demanded by Impressionist and Post-Impressionist art.

This article explores the relationship between narrative voice and the process of viewing that one experiences as a reader engaged in an act of reading demanding both verbal and visual engagement with the text.

Both Mansfield and Woolf explored the ways in which the text engages the reader's imaginative perception of a narrative visual "reality". In this, they were responding to new modes of representation created by aesthetic practice of the late nineteenth- and early twentieth centuries, principally in France. Thus, the construction of the visual in their works of fiction reveals diverse aesthetic influences: their individual narrative styles reveal impressionist, expressionist, fauvist traits. Equally they were concerned with the recording of sensation and perception: what is perception and how do we feel? Mansfield was less discursive than Woolf in this respect, not seeking to describe in verbal terms the relaying of sensation, merely seeking to show it; her lightness of touch in this respect enables the reader to ask how and why s/he is experiencing a scene through the eyes of a child, for example, before a subsequent episode presents a different, adult, apprehension of the world. Their fiction was thus influenced equally by scientific advances in the relatively new fields of physiology and psychology of the period. This article offers an analysis of the role of vision and voice in the formation of narrative identity, and asks questions about the ways in which we as readers come to experience a text; how do we draw on our own experience as we participate in an act of reading; how does voice influence our understanding of a work of fiction; how does vision impact on our participation in making sense of a text; ultimately, how is visual perception realised in a work of verbal art?

While entirely different in form and preoccupation, Mansfield's "At the Bay" (1922) and Woolf's *The Waves* (1931) are ordered by passages describing the passing of time, of a day at the sea, from sunrise to sunset. "At the Bay" is the story of a day in the life of the Burnell family one summer; *The Waves* an attempt at grasping – and by grasping through language, writing – the story (Bernard's story) of six lives. Before I proceed, a brief comment on the form that this article will take. The first section presents the variety of visual and verbal focus in "At the Bay" through close analysis of the text; the second section, concerned with *The Waves*, is self-consciously more discursive, positing an individual negotiation of Woolf's text and its preoccupation with the very concept of the individual, of identity.

In "At the Bay", Mansfield manipulates narrative voice in order to introduce the reader to the New Zealand location and the Burnell household, to make familiar, to draw us in, to show us how wonderful and sparkling the day is; to show how the children experience life differently from the grown ups, whether through perception, fear,

incomplete mastery of a situation or lack of language, and then how the adults view, perceive, deal with one another and their own attempts to live life, now that they are grown, and everything should seem straightforward, even though this is rarely the case. “At the Bay” is set at Muritai or Day’s Bay, on the eastern side of Wellington harbour, where Mansfield and her family spent summer holidays, and Mansfield makes the exotic New Zealand landscape familiar to us by describing it as a child would, simply naming plants without giving explanations or alluding to their strangeness or inherently exotic quality. We are paradoxically therefore immediately experiencing the new and the familiar, and this was a professed aim of Mansfield:

I have tried to make it as familiar to “you” as it is to me. You know the marigolds? You know those pools in the rocks? You know the mousetrap on the wash house window sill? And, too, one tries to go deep – to speak to the secret self we all have – to acknowledge that.

(Mansfield: *Collected Letters* 4: 278)

Very early morning. The sun was not yet risen, and the whole of Crescent Bay was hidden under a white sea-mist. The big bush-covered hills at the back were smothered. You could not see where they ended and the paddocks and bungalows began. The sandy road was gone and the paddocks and bungalows the other side of it; there were no white dunes covered with reddish grass beyond them; there was nothing to mark which was beach and where was the sea. A heavy dew had fallen. The grass was blue. Big drops hung on the bushes and just did not fall; the silvery, fluffy toi-toi was limp on its long stalks, and all the marigolds and the pinks in the bungalow gardens were bowed to the earth with wetness. Drenched were the cold fuchsias, round pearls of dew lay on the flat nasturtium leaves. It looked as though the sea had beaten up softly in the darkness, as though one immense wave had come rippling, rippling – how far? Perhaps if you had waked up in the middle of the night you might have seen a big fish flicking in at the window and gone again....

(Mansfield 1981: 205)

Mansfield’s enthusiasm immerses us in the scene – *drenched* – a rhetorical question involves us directly – *how far?* – we don’t know, but we can only imagine, we respond, making the scene our own. We find ourselves suddenly “outside Mrs Stubb’s shop” – we know it is hers even as it appears in the text and in our mind’s eye. We agree with the narrator, *it was marvellous...* We smell the leaves, feel the breeze, look in every direction, and are delighted to be At the Bay. The story is divided into thirteen sections of unequal length; each has its own distinct character and use of

narrative voice. From the opening sequence almost, cinematic in its use of panorama and zooming-in features, we are plunged in the second section into the action of the morning at the bay, with the morning bathe, a sprint to the sea:

A few moments later the back door of one of the bungalows opened, and a figure in a broad-striped bathing suit flung down the paddock, cleared the stile, rushed through the tussock grass into the hollow, staggered up the sandy hillock, and raced for dear life over the big porous stones, over the cold, wet pebbles, on to the hard sand that gleamed like oil. Splish-Splash! Splish-Splash! The water bubbled round his legs as Stanley Burnell waded out exulting. First man in as usual! He'd beaten them all again.

(Mansfield 1981: 208)

Stanley Burnell, introduced in the first multi-claused, pulsing sentence, is the father of the family, a figure who is both loved and feared for his conventional “masculinity” in the otherwise largely female household (the only other male is the baby, referred to as “the boy”). In section three, up at the house, we are plunged into the ordered chaos of the morning routine, as Mansfield shows us three little girls, Isabel, Kezia and Lottie, parading in with father's breakfast, their grandma, Mrs Fairfield, guiding the procession, Aunt Beryl and the servant-girl Alice dutifully attending, all of whom have their own voices and identities as subsequent sections reveal. All is action as Stanley attempts to get ready to leave the house, and the palpable sense of relief as he does finally depart is conveyed by the women's reactions, the relief in their voices, and impressed on the reader by Mansfield as narrator:

Oh the relief, the difference it made to have the man out of the house. Their very voices were changed as they called to one another; they sounded warm and loving and as if they shared a secret. Beryl went over to the table. 'Have another cup of tea, mother. It's still hot.' She wanted, somehow, to celebrate the fact that they could do what they liked now. There was no man to disturb them; the whole perfect day was theirs.

'No thank you, child,' said old Mrs Fairfield, but the way at that moment she tossed the boy up and said 'a-goos-a-goos-a-gal' to him meant that she felt the same. The little girls ran into the paddock like chickens let out of a coop.

Even Alice, the servant-girl, washing up the dishes in the kitchen, caught the infection and used the precious tank water in a perfectly reckless fashion.

'Oh, these men!' said she, and she plunged the teapot into the bowl and held it under the water even after it had stopped bubbling, as if it too was a man and drowning was too good for them.

(Mansfield 1981: 213)

The fourth section has the reader outside with the girls, ready to experience the adventures of the day before them. To begin with, stile climbing:

‘Wait for me, Isa-bel! Kezia, wait for me!’

There was poor little Lottie, left behind again, because she found it so fearfully hard to get over the stile by herself. When she stood on the first step her knees began to wobble; she grasped the post. Then you had to put one leg over. But which leg? She never could decide. And when she did finally put one leg over with a sort of stamp of despair – then the feeling was awful. She was half in the paddock still and half in the tussock grass. She clutched the post desperately and lifted up her voice. ‘Wait for me!’

‘No, don’t you wait for her, Kezia!’ said Isabel. ‘She’s such a little silly. She’s always making such a fuss. Come on!’ And she tugged Kezia’s jersey. ‘You can use my bucket if you come with me,’ she said kindly. ‘It’s bigger than yours.’ But Kezia couldn’t leave Lottie all by herself. She ran back to her. By this time Lottie was very red in the face and breathing heavily.

‘Here, put your other foot over,’ said Kezia.

Lottie looked down at Kezia as if from a mountain height.

‘Here where my hand is.’ Kezia patted the place.

‘Oh, *there* do you mean?’ Lottie gave a deep sigh and put the second foot over.

‘Now – sort of turn round and sit down and slide,’ said Kezia.

‘But there’s nothing to sit down *on*, Kezia,’ said Lottie.

She managed it at last, and once it was over she shook herself and began to beam.

‘I’m getting better at climbing over stiles, aren’t I, Kezia?’

Lottie’s was a very hopeful nature.

(Mansfield 1981: 213-14)

Again, there is Mansfield as narrator filling us in, making this scene one of many with which we too are becoming familiar as a member of the household on this day, this perfect morning as Mrs Fairfield calls it. The stile safely negotiated, the girls climb the hill to the top. The narrative viewpoint suddenly changes, from close to, we are distanced, we become omniscient, we watch with Mansfield as the girls finish their climb, as they survey the scene, deciding where to go to on the beach below; we see them from behind, suddenly they are “minute puzzled explorers”:

The pink and the blue sunbonnet followed Isabel’s bright red sunbonnet up that sliding, slipping hill. At the top they paused to decide where to go and to have a good stare at who was there already. Seen from behind, standing against the skyline, gesticulating largely with their spades, they looked like minute puzzled explorers.

(Mansfield 1981: 214)

At the beach, the girls meet their cousins, Pip and Rags and are shown “a lovely green thing”, probably a piece of sea-polished glass, which Pip calls a “nemeral”:

And his hand opened; he held up to the light something that flashed, that winked, that was a most lovely green.

‘It’s a nemeral,’ said Pip solemnly.

‘Is it really, Pip?’ Even Isabel was impressed.

The lovely green thing seemed to dance in Pip’s fingers. Aunt Beryl had a nemeral in a ring, but it was a very small one. This one was as big as a star and far more beautiful.

(Mansfield 1981: 216)

The fifth section shows us late morning on the beach; the social structure of Bay society is depicted with detached amusement by Mansfield, who again sets out to make us familiar through panoramic and close-up visual narrative techniques, as the children splash about (from the view of the minute girls on the hill we are down in the water with Lottie, as she gingerly makes her way into the sea, “in her own way, please”) and Aunt Beryl interacts with the rather too risqué Mrs Harry Kember, an object of fascination and repulsion to shy repressed Beryl. Mrs Harry Kember excites universal disapproval, and this makes her sexuality all the more desirable and threatening:

The women at the Bay [and we hear their voices] thought she was very, very fast. Her lack of vanity, her slang, the way she treated men as though she was one of thewmm, and the fact that she didn’t care twopence about her house and called the servant Gladys ‘Glad-eyes’, was disgraceful.

(...)

But Beryl was shy. She never undressed in front of anybody. Was that silly? Mrs Harry Kember made her feel it was silly, even something to be ashamed of. Why be shy indeed!

(...)

‘That’s better,’ said Mrs Harry Kember. They began to go down the beach together. ‘Really, it’s a sin for you to wear clothes, my dear. Somebody’s got to tell you some day.’

(Mansfield 1981: 218-20)

From the beach we leap in section six to the garden, precisely to the steamer chair in which Linda Burnell, Stanley’s wife, the girls’ mother, is dreaming the morning away. And we dream with her:

Dazzling white the picotees shone; the golden-eyed marigolds glittered; the nasturtiums wreathed the veranda poles in green and gold flame. If only one had time to look at these flowers long enough, time to get over the sense of novelty and strangeness, time to know them! But as soon as one paused to part the petals, to discover the under-side of the leaf, along came Life and one was swept away. And lying in her cane chair, Linda felt so light; she felt like a leaf. Along came Life like a wind and she was seized and shaken; she had to go. Oh dear, would it always be so? Was there no escape?

(Mansfield 1981: 221)

But despite Linda's professed lack of maternal feeling, she cannot help herself smiling back at her smiling baby:

The boy had turned over. He lay facing her, and he was no longer asleep. His dark-blue, baby eyes were open; he looked as though he was peeping at his mother. And suddenly his face dimpled; it broke into a wide, toothless smile, a perfect beam, no less.

'I'm here!' that happy smile seemed to say. 'Why don't you like me?'

There was something so quaint, so unexpected about that smile that Linda smiled herself. But she checked herself and said to the boy coldly, 'I don't like babies.'

'Don't like babies?' The boy couldn't believe her. 'Don't like *me*?' He waved his arms foolishly at his mother.

(...)

Linda was so astonished at the confidence of this little creature... Ah no, be sincere. That was not what she felt; it was something far different, it was something so new, so.... The tears danced in her eyes; she breathed in a small whisper to the boy, 'Hallo, my funny!'

(Mansfield 1981: 223)

Section VII brings us back to the sea; the tide is out, and we, unaccompanied, observe the seascape. Unaccompanied that is, until the narrative points out "Over there on the weed-hung rocks...":

The tide was out; the beach was deserted; lazily flopped the warm sea. The sun beat down, beat down hot and fiery on the fine sand, baking the grey and blue and black and white-veined pebbles. It sucked up the little drop of water that lay in the hollow of the curved shells; it bleached the pink convolvulus that threaded through and through the sand-hills. Nothing seemed to move but the small sand-hoppers. Pit-pit-pit! They were never still.

Over there on the weed-hung rocks that looked at low tide like shaggy beasts come down to the water to drink, the sunlight seemed to spin like a silver coin dropped into each of the small rock pools. They danced, they quivered, and minute ripples laved the porous shores. Looking down, bending over, each pool was like a lake with pink and blue houses clustered on the shores; and oh! the vast mountainous

country behind those houses – the ravines, the passes, the dangerous creeks and fearful tracks that led to the water’s edge. Underneath waved the sea-forest – pink thread-like trees, velvet anemones, and orange berry-spotted weeds. Now a stone on the bottom moved, rocked, and there was a glimpse of a black feeler; now a thread-like creature wavered by and was lost. Something was happening to the pink waving trees; they were changing to a cold moonlight blue. And now there sounded the faintest ‘plop’. Who made that sound? What was going on down there? And how strong, how damp the seaweed smelt in the hot sun.....

(Mansfield 1981: 224)

The bush quivers in a haze of heat; inside the bungalows of the summer colony, or the one to which we have access, Kezia and her grandmother are taking their siesta together. We see the room, the bed, hear their voices, follow their thoughts, love Mrs Fairfield as Kezia would (for we have already “been” Kezia, we know her, we felt her injustice at breakfast; and we admire Mrs Fairfield’s lack of inhibition facing Stanley’s patriarchal gesturing in the morning. Section VIII shows us Alice, the servant girl, on her way to tea at Mrs Stubbs. Overdressed, Mansfield as narrator comments obliquely, but not for the reason Beryl, who is sitting watching the scene through the window, imagines. Alice is not going to meet a horrible common larrikin but simply to tea at Mrs Stubbs’s. Mansfield as narrator corrects Beryl’s viewpoint, gently chiding her: “But no Beryl was unfair...”, though the image of Alice’s finery remains comical: we are allowed to laugh a little, but not unkindly, at that.

It is in the ninth section that Mansfield plunges us into the midst of the strange company assembled in the Burnell’s wash house after tea. Gradually we realise that the company is made up of Isabel, Kezia, Lottie, Rags and Pip, and that they have adopted animal parts in the game they are playing. Lottie is not doing very well; forgets which animal she is supposed to be, and then what kind of noise she should be making. Again, as was the case in the bungalow where Kezia and her grandma are taking their siesta, Mansfield includes minute details, things children would notice, looking around, indiscriminate objects catching their eyes. Back in the wash house, we, as adult readers, have to work to keep up and remember which child is the rooster, the donkey, the bee, as Mansfield abandons the children’s names, in keeping with the reality of the game; re-introducing them when the game reality breaks, is broken, by Lottie’s questions or Isabel, the eldest’s, attempts at adult mimicry. Suddenly there is a knock at the door and the animals are rooted to the spot:

‘Ss! Wait a minute!’ They were in the very thick of it when the bull stopped them, holding up his hand. ‘What’s that? What’s that noise?’

‘What noise? What do you mean?’ asked the rooster.

‘Ss! shut up! Listen!’ They were mouse-still. ‘I thought I heard a – a sort of knocking,’ said the bull.

‘What was it like?’ asked the sheep faintly.

No answer.

The bee gave a shudder. ‘Whatever did we shut the door for?’ she said softly. Oh, why, why did we shut the door?

While they were playing, the day had faded; the gorgeous sunset had blazed and died. And now the quick dark came racing over the sea, over the sand-hills, up the paddock. You were frightened to look in the corners of the washhouse, and yet you had to look with all your might. And somewhere, far away, grandma was lighting a lamp. The blinds were being pulled down; the kitchen fire leapt in the tins on the mantelpiece.

‘It would be awful now,’ said the bull, ‘if a spider was to fall from the ceiling on to the table, wouldn’t it?’

‘Spiders don’t fall from ceilings.’

‘Yes, they do. Our Min told us she’d seen a spider as big as a saucer, with long hairs on it like a gooseberry.’

Quickly all the little heads were jerked up; all the little bodies drew together, pressed together.

‘Why doesn’t somebody come and call us?’ cried the rooster.

Oh, those grown-ups, laughing and snug, sitting in the lamp-light, drinking out of cups! They’d forgotten about them. No, not really forgotten. That was what their smile meant. They had decided to leave them there all by themselves.

Suddenly Lottie gave such a piercing scream that all of them jumped off their forms, all of them screamed too. ‘A face – a face looking!’ shrieked Lottie.

It was true, it was real. Pressed against the window was a pale face, black eyes, a black beard.

‘Grandma! Mother! Somebody!’

But they had not got to the door, tumbling over one another, before it opened for Uncle Jonathan. He had come to take the little boys home.

(Mansfield 1981: 234-5)

The sun has set; in section X1 we sit, with Florrie the cat, on the veranda:

Light shone in the windows of the bungalow. Two square patches of gold fell upon the pinks and the peaked marigolds. Florrie, the cat, came out on to the veranda, and sat on the top step, her white paws close together, her tail curled round. She looked content, as though she had been waiting for this moment all day.

‘Thank goodness, it’s getting late,’ said Florrie. ‘Thank goodness, the long day is over.’ Her greengage eyes opened.

(Mansfield 1981: 239)

Stanley arrives home, and we see a glimpse of what Linda earlier called “her” Stanley. Night falls. Section XII introduces an unidentified voice filled with excitement. Whose is it? we ask, for it is not recognisable immediately. Our curiosity envelops us, and we are perhaps a little surprised to find it belonging to Beryl. We might not have thought her capable of childlike enthusiasm. But we read on...

Why does one feel so different at night? Why is it so exciting to be awake when everybody else is asleep? Late – it is very late! And yet every moment you feel more and more wakeful, as though you were slowly, almost with every breath, waking up into a new, wonderful, far more thrilling and exciting world than the daylight one.

(Mansfield 1981: 241)

Beryl is dreaming of romantic adventure as she gets ready for bed. And Mansfield, while smiling at Beryl, and directing us to smile, is sympathetic. As readers we have to check our initial amusement, and concur:

It is lonely living by oneself. Of course, there are relations, friends, heaps of them; but that’s not what she means. She want some one who will find the beryl they none of them know, who will expect her to be that Beryl always. She wants a lover.

(Mansfield 1981: 242)

Mansfield may have made Beryl familiar to us, but after all she is the narrative voice from whom all other voices come. Beryl sees herself in the third person: “It wasn’t possible to think that Beryl Fairfield never married, that lovely fascinating girl...” (Mansfield 1981: 243). She hears a voice, a man, at the gate, calling her; her dream materialises; she climbs out of her low window, runs down the grass to the gate and “the voice” speaks again. Suddenly, confronted with her dream, no longer a daydream, out of the safety of her imagination and her bedroom, no longer looking in the glass, she is frightened, terrified. The voice belongs to Harry Kember, a name with which we are familiar once again, the man described in hyper-real terms in section V:

Mrs Kember’s husband was at least ten years younger than she was, and so incredibly handsome that he looked like a mask or a most perfect illustration in an American novel rather than a man. Black hair, dark blue eyes, red lips, a slow sleepy smile, a fine tennis player, a perfect dancer, and with it all a mystery.

(Mansfield 1981: 218)

Beryl flees and leaves Harry bemused, stammering, calling out in the dark. But nobody answers him. The final section leaves us unruffled. All is still. Presumably Beryl is asleep, or at least safe in bed. Mansfield retires, leaving us with the images and voices of a day at her bay:

A cloud, small, serene, floated across the moon. In that moment of darkness the sea sounded deep, troubled. Then the cloud sailed away, and the sound of the sea was a vague murmur, as though it waked out of a dark dream. All was still.

(Mansfield 1981: 245)

II

Woolf's *The Waves* is preoccupied with identity, with language and sensation, but in a very different way from "At the Bay", where everything becomes – is instantly – familiar, and as readers we connect to childhood and adult desires and fears. From the outset, we are aware in *The Waves* of the pattern Woolf wishes to establish, in her italicised passages which mark the passing of time and punctuate the story of the six lives of the main protagonists Bernard, Louis, Neville, Jinny, Susan and Rhoda. To begin with, they are children. But their voices are not childlike, or at least are capable of expanding and contracting, telescoping and becoming microscopic, as they consider elements of time past and future, elements of their relations to each other and to the world which they are beginning to perceive, to encounter to attempt to understand. Thus:

'I see a ring,' said Bernard, 'hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.'

'I see a slab of pale yellow,' said Susan, 'spreading away until it meets a purple stripe.'

'I hear a sound,' said Rhoda, 'cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down.'

'I see a globe,' said Neville, 'hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.'

'I see a crimson tassel,' said Jinny, 'twisted with gold threads.'

'I hear something stamping,' said Louis. 'A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.'

'Look at the spider's web on the corner of the balcony,' said Bernard. 'It has beads of water on it, drops of white light.'

'The leaves are gathered round the window like pointed ears,' said Susan.

'A shadow falls on the path,' said Louis, 'like an elbow bent.'

'Islands of light are swimming on the grass,' said Rhoda. 'They have fallen through the trees.'

'The birds' eyes are bright in the tunnels between the leaves,' said Neville.

'The stalks are covered with harsh, short hairs,' said Jinny, 'and drops of water have stuck to them.'

'A caterpillar is curled in a green ring,' said Susan, 'notched with blunt feet.'

'The grey-shelled snail draws across the path and flattens the blades behind him,' said Rhoda.

'And burning lights from the window-panes flash in and out on the grasses,' said Louis.

'Stones are cold to my feet,' said Neville. 'I feel each one, round or pointed, separately.'

'The back of my hand burns,' said Jinny, 'but the palm is clammy and damp with dew.'

'Now the cock crows like a spurt of hard, red water in the white tide,' said Bernard.

'Birds are singing up and down and in and out all round us,' said Susan.

'The beast stamps, the elephant with its foot chained; the great brute on the beach stamps,' said Louis.

'Look at the house,' said Jinny, 'with all its windows white with blinds.'

'Cold water begins to run from the scullery tap,' said Rhoda, 'over the mackerel in the bowl.'

'The walls are cracked with gold cracks,' said Bernard, 'and there are blue, finger-shaped shadows of leaves beneath the windows.'

'Now Mrs Constable pulls up her thick black stockings,' said Susan.

'When the smoke rises, sleep curls off the roof like a mist,' said Louis.

'The birds sang in chorus first,' said Rhoda. 'Now the scullery door is unbarred. Off they fly. Off they fly like a fling of seed. But one sings by the bedroom window alone.'

'Bubbles form on the floor of the saucepan,' said Jinny. 'Then they rise, quicker and quicker, in a silver chain to the top.'

'Now Biddy scrapes the fish-scales with a jagged knife on to a wooden board,' said Neville.

'The dining-room window is dark blue now,' said Bernard, 'and the air ripples above the chimneys.'

'A swallow is perched on the lightning-conductor,' said Susan. 'and Biddy has smacked down the bucket on the kitchen flags.'

'That is the first stroke of the church bell,' said Louis. 'Then the others follow; one, two; one, two; one, two.'

'Look at the table-cloth, flying white along the table,' said Rhoda. 'Now there are rounds of white china, and silvers streaks beside each plate.'

'Suddenly a bee booms in my ear,' said Neville. 'It is here; it is past.'

'I burn, I shiver,' said Jinny, 'out of this sun, into this shadow.'

'Now they have all gone,' said Louis. 'I am alone. They have gone into the house for breakfast, and I am left standing by the wall among the flowers. It is very early, before lessons. Flower after flower is specked on the depths of green. The petals are harlequins. Stalks rise from the black hollows beneath. The flowers swim like fish made of light upon the dark, green waters. I hold a stalk in my hand. I am the stalk. My roots go down to the depths of the world, through earth dry with brick, and damp earth, through veins of lead and silver. I am all fibre. All tremors shake me, and the weight of the earth is pressed to my ribs. Up here my eyes are

green leaves, unseeing. I am a boy in grey flannels with a belt fastened by a brass snake up here. Down there my eyes are the lidless eyes of a stone figure in a desert by the Nile. I see women passing with red pitchers to the river; I see camels swaying and men in turbans. I hear tramlings, tremblings, stirrings round me'.

(Woolf 1992: 5-7)

The opening section establishes events which mark all the protagonists (Jinny kisses Louis; Bernard and Susan go exploring; Susan sees two servants, Florrie and Ernest, kissing in the garden) and recur as leitmotifs explaining subsequent actions and inaction as the novel progresses and as Woolf plots their lives through language and imagery. We learn certain things about character, although Woolf and Bernard who tells stories, are loath to acknowledge that there is such a thing as a definite character, for the novel is an effort to impress upon the reader how many and varied are our Selves; how others imagine we are whole, when we are not; how destabilising perception and attribution can be to one's sense of self. Each voice, to begin with, is indistinct, but gradually we learn to distinguish traits, phrases, desires, fears, which belong to the individual voices. Louis has an Australian accent, his father is a banker at Brisbane, two unalterable "facts" which shape his relation to the world and other people; Jinny loves movement, to dance, to be admired; hers is the language of the body; Susan is at home in the countryside, takes on maternity, makes herself hard for her young ones; Rhoda looks for amulets to calm her, things that make her feel whole. Bernard loves words, collects phrases for a story which he realises he will never tell; Neville wants to love, to be splendid, needs an Other to calm his sense of anguish. And they all grow, as voices, as protagonists, and pass through the stages of life, of school, of youth, to middle-age, when phrases that recur ultimately are seen to define them as much as they can be defined as this or that. Woolf's text destabilises our concept of knowing identity through vision and voice. Paradoxically however, as readers, far from remaining unfamiliar, we come to know, to a certain extent, to recognise the visual and verbal traits of each of the protagonists. We recognise gestures, images, patterns, we are guided by the narrative voice, the narrative voices, for they are both distinct and a part of each other; they are linked and they separate, falling like echoes on the page, following the rhythm of Woolf's central motif of the waves, and the dying falls, the cadence of borrowed poetry, prose and drama from Woolf's well of impressions. We are familiar and yet distanced, the converse of our relation to Mansfield's vision of the bay. It is the immediacy of Mansfield's writing that jolts the reader

into active participation, plunges us willingly into the text and into the life of the Burnells at the sea. We follow and imagine and hear and taste, and plunge and rejoice in the location and the objects Mansfield holds up to our eyes. Conversely, we remain distanced from the six “individual” voices of *The Waves*; we cannot say we know them or are them; we lose our sense of self just as the protagonists grapple with their own identity and their relation to the world. Faced with the Mansfield text we are young again, we participate, we see through the children’s eyes. Mansfield makes us small, makes us see, as Kezia does in “Prelude”, a blue and a yellow Lottie through the stained glass window. Mansfield does not comment on perception; she involves us in the process of viewing and naming. In *The Waves*, things have names, children have adult language and philosophy at their disposal; all is strange, and then familiar, we cannot *love* the text as if it were experienced by us; Woolf’s conscious lyricism, her work of great beauty, her prose poem as Stephen Spender called it, is matched by Mansfield’s seemingly unconscious effort to reveal, to make new again, this blade of grass, this shiny button, that childhood worry or delight. And the delight, finally, is ours.

Trinity College, Dublin

References

CRARY, Jonathan (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts & London, England: MIT Press.

CRARY, Jonathan (1999). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press.

ELKINS, James (1999). *The Domain of Images*. Ithaca, New York & London: Cornell University Press.

ELKINS, James (1999). *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. New York & London: Routledge.

ELKINS, James (1994). *The Poetics of Perspective*. Ithaca, New York & London: Cornell University Press.

MANSFIELD, Katherine (1984-1996). *The Collected Letters of Katherine Mansfield Vols 1-4 (1903-1921)*, ed. by Vincent O'Sullivan and Margaret Scott. Oxford: Clarendon Press.

MANSFIELD, Katherine (1981). *The Collected Stories*. Harmondsworth: Penguin.

MANSFIELD, Katherine (1977). *The Letters and Journals of Katherine Mansfield: A Selection*, ed. by C. K. Stead. London: Allen Lane.

MANSFIELD, Katherine (1978). *The Urewera Notebook*, ed. by Ian Gordon. Oxford: Oxford University Press.

MANSFIELD, Katherine (1987). *The Critical Writings of Katherine Mansfield*, ed. by Clare Hanson. London: Macmillan.

VISION, Gerald (1997). *Problems of Vision: Rethinking the Causal Theory of Perception*. New York & Oxford: Oxford University Press.

WOOLF, Virginia (1992). *The Waves* [1931]. ed. by Gillian Beer. Oxford: O.U.P.

WOOLF, Virginia (1989). *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, ed. by Susan Dick. London: The Hogarth Press.

WOOLF, Virginia (1978-1982). *The Diary of Virginia Woolf, Vols 2-4 (1920-1935)*, ed. by Anne Olivier Bell and Andrew McNellie. London: The Hogarth Press.

Are You Ready for the Journey?

Images of Female Identity in Welty's "Kin"

In this essay I will briefly analyze Eudora Welty's short story "Kin," which features an itinerant photographer who takes over Uncle Felix's house in Mingo, under Sister Anne's command. She has managed to squeeze the local community onto the front porch and, referring to those attending the photographic session, declares: "They've left the fields, dressed up like Sunday and Election Day put together (...) April's a pretty important time, but having your picture taken beats that! Don't have a chance of that out this way more than once or twice in a lifetime!" (Welty, 1983: 550).¹ Welty, herself a serious photographer, recalls the itinerant photographers that roamed Mississippi during the Depression, when she traveled extensively all over the State, working for the Works and Progress Administration:

A man (...) came through little towns and set up a make shift studio in somebody's parlor and let it be know that he would be taking pictures all day in this place, and a stream of people came. He had backdrops — sepia trees and a stool — then let them pose themselves. That was an itinerant livelihood during the Depression. Itinerants were welcome, bringing excitement like that, when towns were remote and nobody ever went anywhere.

(Welty, *cit.* Cole and Scrinivasan, 1989: xx)

¹ Later on, she exclaims: "Oh, it's like Saturday and Sunday put together. The round the fella [she's referring to the photographer who went around attracting costumers] must have made!" (1983: 552)."

“Kin” is included in *The Bride of the Innisfallen and Other Stories* (1955), a collection that thematizes the motif of the journey, according to several critics.² We are guided on this journey by a first-person narrator, who is (almost) an outsider, for she has been living away from Mississippi since she was eight years old, and only comes for short visits. The scene opens in “Aunt Ethel’s downstairs bedroom,” where the visitor (just as the reader) tries to keep up with references to people and stories constantly evoked by cousin Kate and her mother, in the Southern conversational style (Welty 1983: 538).³

The process of communication is foregrounded in the text through multiple allusions to reading and writing, or to misunderstandings that underline both the arbitrary nature of the signifier and the need to negotiate meaning within a community of speakers.⁴ Exegesis is constantly highlighted through references to communal linguistic practices, be they Sister Anne’s letter, or the spelling matches organized by the family’s local church. Dicey’s publicized visit (even the town newspaper wrote a note about her arrival) becomes after all a journey into the past, a quest for self-identity and knowledge, dramatized by her constant self-awareness⁵ and by her manifold memories.

In the opening lines, the wordplay on Mingo suggests the importance of place and amplifies its semantic potentialities, conferring to it a metaphysical status: “‘Mingo?’ I repeated, and for a moment I didn’t know what my aunt meant. The name sounded in my ears like *something* instead of *somewhere*” (1983:538, italics in original).⁶ The ambiguity lasts for another page, since the narrator is not only dealing with too much information, but also eager to “confide” (using her own expression), to describe herself and her contextual circumstances. Her identity is based upon family connections (her aunt and her cousin in the first scene, plus an array of relatives she had forgotten), and upon her plans to marry soon, since she “was not going to be an old maid!” (idem). Referring to the small Mississippi town the short story is set in, Dicey evokes the

² Cf. Appel (1965: 240-243); Polk (1989).

³ About the Southern dialect in Welty’s first-person-narrator fiction, cf. Pickett (1973).

⁴ In her essay “Words in Fiction” (1965), the author points to the similar and complementary nature of reading and writing, emphasizing the dialectical quality of communication (Welty, 1989: 134).

⁵ The narrator contemplates her reflection in mirrors twice (1983: 542, 545).

⁶ Analyzing this excerpt, Kreyling (1980:129) refers to a passage that Welty later removed from the initial manuscript.

exuberance of springtime: the unique smell of the South, the urgency of birds, “so busy you turned as you would at people as they plunged by,” the roses blooming; this synesthetic quality pervades the text, reflecting the narrator’s acute perception and her sensuous approach to experience (1983: 539).⁷

In a domestic universe typical of Welty’s fiction, the women talk about the two other main characters in the story — Sister Anne, a spinster who takes care of the sick members of the family, and Uncle Felix, the dying patriarch, both associated with a cluster of stories and homely jokes. Since Aunt Ethel has been feeling sick, it is decided that the girls will pay them a visit, taking a bunch of roses and a cake, because the much commented “remote kin” is known to be extremely fond of sweets, although lacking the ability to cook. These are some of her flaws, together with having been abandoned at the altar, already forty years old, or having fallen into a well in the expectation of being rescued by a gallant.

This figure is humorously ridiculed throughout the narrative, even if Aunt Ethel rebukes her daughter for being cruel (“‘There’s such a thing as being unfair, Kate,’ (...) ‘I always say, *poor* Sister Anne’”) (1983: 542, italics in original) or puts in a word for her:

‘She used to get *dizzy* very easily,’ Aunt Ethel spoke out in a firm voice (...) ‘Maybe she did well — maybe a girl might do well sometimes *not* to marry, if she’s not cut out for it.’

(1983: 543, italics in original)⁸

The compassionate reader may also understand Sister Anne’s dilemma. Led by the author’s invisible hand, the reader may see beyond the narrator’s highly subjective depiction, and forgive Sister Anne for “her self-centered callousness [that] troubles both Dicey and Kate”.⁹ In other words, to understand fully the question of gender identity, there’s still another frame of reference to consider, the cultural context evoked by “Kin.” In the traditional South, if a woman is *not cut out for* marriage, if her personality does not fit the standard requisites for an eligible bride,

⁷ Welty uses a few impressionistic rhetorical devices in this short story, such as synesthesia and hypallage.

⁸ Kreyling (1980:129) suggests that in the last excerpt quoted “Welty dramatizes Dicey’s internal conflict obliquely”.

⁹ Kreyling (1980:130) is here commenting on the fact that Uncle Felix, with so many visitors around, got locked in the utility room.

she will probably be *cut out from* social connections. Sister Anne, whose “nickname” teasingly alludes to her celibacy,¹⁰ exemplifies precisely this paradox, the confinement of women to stereotyped social roles, which allowed them few choices, often condemning them to solitude.

On the surface, Dicey’s perspective prevails, though, and “Kin” relates her joyful ride through the countryside, till she reaches “the home place” (1983: 539). Once in Mingo (her symbolic movement underlined by references to several thresholds, or borders, such as the gate to the property, the doors and the curtains), the protagonist enters a *mundus inversus*. Photography plays a role in providing various motives that dramatize this transition: first, the crowd and the vehicles outside the house lead the girls to believe that Uncle Felix is dead and those are his mourners, which points to the temporal dimension of photography, the art of the transitory, and generates ambiguity. Furthermore, technical details of photographic practice create a surreal scenery: the house displays “a queer intensity for the afternoon,” (1983: 547) and once they are inside “a sudden flash fill[s] the hall with light, changing white to black, black to white” (1983: 449-550).¹¹

The symbolic dimension of the journey is also underlined by the disruption of temporal linearity, which characterizes memory: “the corner clock was wrong” (1983: 549) and in “the hall (...) a banjo hung like a stopped clock” (1983: 553). Working through sudden flashes, kindled by several objects that Dicey beholds in the house, memory leads the protagonist to past moments among her kin, allowing her to reconstitute important temporal stretches. The music box, the bell in the yard, the breezeway where she used to play, “as long as a tunnel through some mountain,” (1983: 553) the utility room where her uncle is confined, and mainly the stereopticon endow Dicey with a special vision:

I remembered the real Uncle Felix (...) / I remembered the house, the real house (...) the island we made, our cloth and food and our flowers and jelly and our selves, so lightly enclosed there — as though we ate in pure running water. (...) / That expectation — even alarm — that the awareness of happiness can bring! Of any happiness. It need not even be yours. It is like being able to prophesy, all of a sudden.

(1983: 557)

¹⁰ Remember Aunt Ethel’s comment about this character’s epithet: “Well, of course the teasing element is not to be denied” (Welty 1983: 542).

¹¹ Note that this passage can be read as a metaphor of the photographic negative.

The stereopticon (an optical instrument that superimposes two pictures of the same object, creating a three-dimensional effect) motivated a ritual between Dicey and her uncle, who sat on the porch after the family meal, observing slides in silence. The technical characteristics of this instrument parallel the working of memory, and comment on the art of fiction, which creates a reality effect adding a further dimension to the flat surface of the page, through the suggestive power of words combined. Moreover, this scene highlights the persistent work of vision, which excludes other distractions (Uncle Felix was “invisible” to his other nephews’ calls while “looking his fill”) and thrives on repetition, till it almost causes a physical effect on the viewer —“it seemed to me the tracings from a beautiful face of a strange coin were being laid against my brain,” the narrator says (1983: 558).

Epiphany is multiple: Dicey secretly recognizes the tragic nature of the human condition¹² and establishes a bond with her dying uncle Felix, who mistakes her for an ancient lover and writes her a note asking for a secret date at midnight.¹³ Looking at Uncle Felix’s “letter” later on, Dicey gets impatient with Kate’s inability to read, because she has intuitively realized that interpretation goes beyond the literal meaning of words, beyond surfaces, into the core of mystery:

She could always make the kind of literal remark, like this, that could alienate me, (...) much as I love her. I don’t know why yet, but some things are too important for a mistake even to be considered.

(1983: 564)

As suggested above, place articulates the revelation experienced by the protagonist, for it “is not merely the inert ground on which human act and things happen but (...) the lively medium that makes things possible and confers identity” (Kreyling: 1980:129). It is significant that Mingo alters the sequential nature of chronology to a spiral movement that allows the characters to experience time in a creative, unified way, which is a recurrent motif in Welty’s writing, as several critics have noted.¹⁴

¹² Near the end, after a laughing fit with Kate, just outside the gates of Mingo, the protagonist refers mysteriously to “our impeding tragedy” (Welty 1983: 565).

¹³ Appel (1965) notes the phonetic similarity between Dicey and Daisy. Kieft (1989:199) further elaborates on this, arguing that in the Southern dialect the pronunciation of these names is nearly identical.

¹⁴ Cf. Adams 2000: 151-175, and Carson 1992.

In fact, this conception echoes the author's seminal essay "Place in Fiction," where she says:

It is by the nature of itself that fiction is all bound up in the local. The internal reason for that is surely that *feelings* are bound up in place. The human mind is a mass of associations — associations more poetic even than actual.

(Welty 1987:118)

On a metaliterary level, "Kin" invites the reader to engage in a reflection about the Southern literary conventions of character and place, parodying place and identity as masquerade.¹⁵ This is especially evident in the scene where Sister Anne, with "a sort of pirate hat" (Welty 1983:558),¹⁶ is posing for her free portrait, while the young women are hiding behind the parlor curtain, spying their cousin "about to be martyred."¹⁷ Dicey's remark about the "big piece of scenery" (1983: 552)¹⁸ points out the illusory nature of place and of photography: "What would show in the picture was none of Mingo at all, but the itinerant backdrop — the same old thing, a scene that never was, a black and white and gray blur of unrolled, yanked-down moonlight, (...) just behind Sister Anne's restless heel" (1983: 560).

It happens that behind that frame hangs still another image that the narrator suddenly remembers: the picture of her Great-Grandmother Jerrold. This palimpsest dramatizes the essential mystery of vision, and further enhances the complexity of memory, underlining the idea that knowledge, personal enlightenment is only possible through the passionate connection with the forces of imagination. I believe it is worth quoting Dicey's description of the invisible portrait:

And I remembered—rather, more warmly *knew*, like a secret of the family—that the head of this black-haired, black-eyed lady who always looked the right, mysterious age to be my sister, had been fitted to the ready-made portrait by the painter who had called at the door (...) none of it, world or body, was really hers. *She* had eaten bear meat, seen Indians, she had married into the wilderness at

¹⁵ Cf. Polk (1989).

¹⁶ The masquerade had been previously enacted with Dicey's hat (1983: 541, 542, and 545).

¹⁷ Dicey is actually referring to the passage when Sister Anne decides she "need[s] to freshen up a little bit" to get ready for her photograph, (1983: 556). The same image is used later, after the picture is taken: "The flash ran wild through the house (...) filling our lungs with gunpowder smoke as though there had been a massacre." (1983: 562).

¹⁸ This expression comes from the long and detailed account Sister Anne gives of the photographer's arrival that morning, which provides technical and sociological information about the itinerant photographers' work.

Mingo, to what unknown feelings. Slaves had died in her arms. She had grown a rose for Aunt Ethel to send back by me. And still those eyes, opaque, all pupil, belonged to Evelina—I knew because they saw out, as mine did; weren't warned, as mine weren't, and never shut before the end, as mine would not. I, her divided sister, knew who had felt the wilderness of the world behind the ladies' view. We were homesick for somewhere that was the same place.

(1983: 561, italics in original)¹⁹

Thus, the meaning of the title broadens, since *kin* refers not only to the myriad family connections that Dicey tries to catalogue, but also to the feeling of kinship, the communicative bond established between human beings, beyond spatial and temporal barriers. The rose, a constant presence throughout the story, is an emblem of this chain: because exchanging flowers is a sign of Southern hospitality and friendship, Aunt Ethel sends her relatives a bunch of roses, that “like headlights” metaphorically illuminate Dicey’s journey (1983: 547).²⁰ This flower also symbolizes the quest for knowledge and female sensuality; Welty plays with both these connotations using the rose as a fairy tale motif, since the young women’s journey turns out to be a walk into the forest.²¹

Furthermore, the roses underline Sister Anne’s passion, for she gets cut by their thorns, literally shedding blood. Noticing it, Dicey comments: “With reluctance I observed that Sister Anne’s fingers were bleeding” (1983: 553).²² Thus, the spinster’s name still has another ironic ring to it, since this figure is excluded from sisterhood and explicitly complains about her solitude. When she begs the girls to stay, though, they both utter brief, cruel remarks and leave (1983: 562).²³ Once again, Welty presents

¹⁹ This excerpt establishes an intraliterary relationship with the stereopticon, commenting on the institutionalization of the female gaze, for, according to Dicey, “The slide belonging on top was ‘The Ladies’ View, Lakes of Killarney’” (1983: 557).

²⁰ There are several other references to the luminous quality of the roses (1983: 549-551, and 555).

²¹ Roses are directly associated with the transition towards sexual maturity in still another excerpt, Dicey and Kate, ready to leave to Mingo, drop by Aunt Ethel’s bedroom to take the roses that were in a vase near her bed: “Aunt Ethel [who impersonates Sleeping Beauty here] stayed motionless, and I thought she was bound to look pretty, even asleep. I wasn’t quite sure she was asleep. / ‘Seems mean,’ said Kate, looking between the thorns of the reddest rose, but I said, ‘She meant us to.’ / ‘Negroes like them full blown,’ said Kate,” (1983: 545). Plus, the fact that characters are referred to by their (family) function playfully echoes the rhetorical conventions of the fairy tale.

²² The scene where Sister Anne takes hold of the flowers and puts them “with unscratchable hands (...) into a smoky glass vase too small for them” follows a reference to Dicey’s “ring”, the symbol of her future marital status (1983: 551).

²³ Cf. Sister Anne’s prior denial of ever feeling lonely, and her empathy towards the photographer, who symbolically enhances her itinerancy, since she also moves from place to place caring for the sick members of the family (1983: 552).

the maid's dilemma obliquely, commenting on the parameters of female identity: can a woman not be a lady?

The Edenic nature of Mingo is alluded to once more, in Dicey's last glimpse when she sees Uncle Theodore's Cabin with hedges "shaped into a set of porch furniture, god-size, table and chairs, and a snake (...) hung up in a tree" (1983: 566). The race issue is hinted at here not only through the reference to the biblical Garden, but also through the parodic invocation of Harriet Beecher Stowe's bestseller, *Uncle Tom's Cabin* (1852). Still in grace, the young bride Dicey returns in the end to the romantic plot, remembering her lover: "I thought of my sweetheart, riding, and wondered if he were writing to me."²⁴ It is up to the reader to get back to "Kin" for still other journeys.

*Centro de Estudos Anglisticos
Universidade de Lisboa*

References

ADAMS, Timothy Dow (2000). *Light Writing and Life Writing*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

APPEL, Alfred Jr (1965). *A Season of Dreams. The Fiction of Eudora Welty*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

CARSON, Barbara Harrell (1992). *Eudora Welty: Two Pictures at Once in Her Frame*. Troy: Whitston Publishing Company.

COLE, Hunter & Seetha Scrinivasan (1989). "Eudora Welty and Photography: An Interview", *Eudora Welty, Photographs*. Jackson: University of Mississippi. xiii-xxviii.

KREYLING, Michael (1980). *Eudora's Welty Achievement of Order*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

HOLLAND, Patricia (2000). "'Sweet is to Scan...' Liz Wells (ed.), 'Photography: A Critical Introduction'. London: Routledge. 118-164.

²⁴ In Aunt Ethel's opinion, Dicey is "bookish," and the fact is that she actually associates both Sister Anne and Uncle Felix to illustrations of books for children (1983: 542 and 559 respectively).

MANNE, Charles (1982). "Eudora Welty, Photographer". *History of Photography* 6: 145-149.

PETERS, Marsha & Bernard Mergen (1977). "'Doing the Rest': The Uses of Photographs in American Studies". *American Quarterly*, 29: 280-330.

PICKETT, Anell Anne (1973). "Colloquialism as Style in the First-Person-Narrator Fiction of Eudora Welty". *Mississippi Quarterly*, 26: 559-576.

PINGATORE, Diana (1996). *A Reader's Guide to the Short Stories of Eudora Welty*. New York: G.K. Hall (Simon and Schuster MacMillan).

POLK, Noel (1989). "Going to Naples and Other Places in Eudora Welty's Fiction", Dawn Trouard (ed.), *Eudora Welty: Eye of the Storyteller*. Kent: The Kent State University. 153-164.

SAMWAY, Patrick H (1987). "Eudora Welty's Eye for the Story". *America* 156: 417-420.

VANDE KIEFT, Ruth M. (1989). "'Where Is the Voice Coming From?'" , Dawn Trouard (ed.), *Eudora Welty: Eye of the Storyteller*. Kent: The Kent State University Press. 190-204.

WELTY, Eudora (1983). *The Collected Stories of Eudora Welty*. London: Penguin.

WELTY, Eudora (1987). *The Eye of the Story. Selected Essays and Reviews*. London: Virago.

WELTY, Eudora (1989). *Photographs*. Jackson: University of Mississippi.

WESTLING, Louise (1986). "The Loving Observer of *One Time, One Place*". *Mississippi Quarterly* 39: 587-604.

4. LETRAS E CARTAS, TRAÇOS E CORES: O TEXTO E A MOLDURA

BRANCA

La lettre chez Vermeer et Laclos

Essayer de confronter un regard avec une écriture semble être un projet assez ambitieux d'autant plus que le tableau et le texte sont des domaines bien distincts et presque clos, d'autant plus qu'ils appartiennent à des modes de "sémantisation" différents.

Les relations entre la littérature et les arts plastiques, le plus souvent la peinture, sont des plus difficiles à démêler. Traditionnellement, l'adage d'Horace "*ut pictura poesis*" (*De Arte Poetica*, 361) – une simple comparaison signifiant que les deux arts sont "imitatifs" selon la tradition classique – a servi de base pour expliquer et élaborer l'analogie entre la littérature et les arts plastiques. Or, cette perspective classique ne tenait pas ou tenait insuffisamment compte des différences langagières. C'est Lessing qui a indiqué le premier que la peinture est statique et par conséquent authentiquement visuelle (qu'elle exprime donc exclusivement la "beauté" des objets, spécialement la beauté du corps humain) et que la littérature est temporelle et narrative, c'est-à-dire qu'elle exprime l'action, la passion et le sentiment (Lessing 1766). Néanmoins, la distinction de Lessing est plus ou moins inexacte et vague; le temps n'est pas toujours absent en peinture et peut être codé de façon très explicite.

Un exemple précisément du fait que la peinture peut exprimer également le sentiment sont les tableaux que nous analyserons de Vermeer et dont nous établirons des analogies avec la lettre XVI des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. C'est le XVIII^{ème} siècle qui fondera plus nettement la relation entre les arts sur l'expérience sensible. Selon les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos (1719), "l'attrait principal de la poésie et de la peinture vient des imitations

qu'elles savent faire des objets capables de nous intéresser" (Du Bos 1733: 50-51); ainsi, "les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et nous attachent" (*Ibid* 323). La valeur de l'art dépend alors de l'effet qu'il a sur le lecteur/spectateur ; on passe de l'intérêt porté sur l'imitation à celui porté sur l'effet sensible qui dit de la vraie qualité de l'œuvre. D'autre part, l'Art s'intègre toujours à la vie et pour étudier les problèmes de l'Art, il faut étudier les formes de vie. Tout se passe dans la communication de l'artiste avec les autres hommes, avec le milieu où il vit et avec son époque.

Après ces très brèves considérations sur le rapport entre l'art et la littérature, faisons une approche des toiles et du texte choisis, de Vermeer et Laclos respectivement, pour y trouver des similitudes et des différences.

Johannes Vermeer (1632-1675) vécut et travailla à Delft, aux Pays-Bas. On sait peu de chose de sa formation et de ses relations professionnelles, mais il fut déjà un artiste réputé de son vivant. La plupart de ses œuvres représentent des scènes de la vie domestique dont les personnages sont fréquemment de jeunes femmes. Plusieurs tableaux les montrent recevant, lisant ou écrivant des lettres, telle *La Liseuse à la fenêtre*, peint environ en 1657. Ce tableau peut bien s'intégrer dans une catégorie désignée par "peinture de genre", laquelle dépeint le quotidien plus ou moins intime. Ce qui est évident ici c'est que l'art reproduit une existence avec toutes les implications d'ordre culturel et social, notamment en ce qui concerne le rôle de la femme dans la société hollandaise du XVII^{ème} siècle et son accès à la culture.

Aux filles était surtout réservé le savoir-faire destiné à l'univers domestique, celui qu'elles apprenaient de leurs mères. Les savoirs fondamentaux se limitaient à lire, écrire et compter, ceux qui pouvaient être utiles à la femme pour l'administration de sa maison (Duby & Perrot 1994 : 144-148). La lecture vient toujours avant l'écriture, connotée assez négativement car elle permettait, à travers la correspondance, un rapport avec l'extérieur qui pourrait devenir hors contrôle. C'est dans ce contexte que nous pouvons comprendre pourquoi tous les tableaux peints par Vermeer où il représente des femmes lisant des missives, dépeignent des figures féminines seules, circonscrites à une intimité en dehors de toute surveillance.

Revenons au tableau de Vermeer. La jeune femme lit une lettre venue de l'extérieur, ce qui la replie encore plus sur elle-même. La femme qui lit génère un second moi, en étant absorbée par ce qu'elle lit. Dans l'acte de lire, le lecteur est doublé: l'un habite le monde sensuel, l'autre un

univers transparent au-delà du cadre du miroir. La Vierge a souvent été représentée en train de lire un livre de prières. Ici il n'y a aucun messager qui ait apporté la lettre. Le livre de la Vierge est l'attribut de son intériorité en même temps que la lecture est une sorte de fertilisation parthogénétique, un dédoublement magique: la femme qui lit donne naissance à son second être (cf. Martin Pops). Vermeer mélodramatise le schéma de l'Annonciation, pas seulement à travers la fenêtre et la femme qui est exposée à la lumière du soleil, mais aussi à travers le rideau qui bouge. Dans l'intérieur bourgeois, le rideau mouvant définit le "*thalamus Virginis*" tel qu'il apparaît dans le *Columba Annunciation* de Rogier van der Weyden.

Ce tableau fournit plus d'espace au-dessus de la figure féminine qu'aucun autre, et la jeune femme dans cette irruption de lumière semble isolée d'un plan supérieur.

Vermeer encadre son personnage dans un espace de silence et de temps lent, un espace au-dessous du temps. Elle est un concentré de spiritualité, aussi immobile que la mémoire d'enfance. La fenêtre est un cadre magique. Lorsqu'on se place devant un miroir, la figure qui est devant nous appartient à un monde inconcevablement silencieux, inviolablement distant; un domaine inaccessible et sans retour. La figure derrière les barres du miroir est dans la fermeture de son secret, le visage se présente plein et non de profil. Elle est peinte selon les lois du reflet que les contemporains de Vermeer ne connaissaient pas ou ne voulaient pas utiliser. Voilà pourquoi elle est plus petite que la figure qui la reflète. Elle est aussi floue comme si son image était formée par une lentille dans un engin optique fixé sur le miroir.

En étendant le rideau et en pliant le tapis, Vermeer souligne son premier plan d'une façon passionnée afin de définir plus concrètement un espace intérieur. Il nous encourage à encercler sa figure, mais son arc d'encerclement manipule notre regard. La tasse de fruits qui fait une courbe jusqu'aux plis de la couverture est spécifiquement soutenue, et les formes qui encadrent la figure féminine – rideau, table et fenêtre – sont un peu affectées. Cependant, ces défauts de profondeur et de platitude passent presque inaperçus si on ne compare pas ce tableau à d'autres.

Comme nous avons pu le remarquer, les objets représentés sont significatifs d'un milieu social: la chaise recouverte de cuir et cloutée, l'épais dessus du lit, le rideau de lit brodé, celui de la fenêtre, le grand plat d'étain rempli de fruits indiquent que la scène se situe dans un intérieur bourgeois; la tenue de la jeune fille et sa coiffure précisent l'époque et le lieu, la Hollande au XVII^{ème} siècle.

Ces objets occupent de plus l'espace d'une façon significative. Le lit et son rideau vert au premier plan nous séparent du personnage principal. Ce rideau a été partiellement tiré, ce qui révèle l'espace intime qu'il est destiné à dissimuler, le lit et sa ruelle. On découvre cette jeune fille comme à son insu. Elle semble s'être interrompue dans son ménage: les plis du rideau de lit n'ont pas été arrangés, de même, le couvre lit n'est pas parfaitement tiré, le rideau rouge repose sur la fenêtre ouverte. Le spectateur en déduit l'importance que doit avoir cette lettre pour elle, et son aspect confidentiel. La jeune fille dénote une grande tension intérieure de par l'attention qu'elle porte à la lettre reçue.

Enfin ces objets ont une valeur symbolique: le lit et les fruits (pommes et pêches qui évoquent le péché d'Ève) symbolisent traditionnellement l'amour. Leur association suggère l'idée de plaisir; la tasse de fruits, appuyée sur les plis du rideau qui couvre la table, est un symbole des relations extraconjugales, rompant avec la chasteté. Cette relation est projetée ou continuée à travers la lettre. La fenêtre ouverte évoque le monde extérieur mais peut représenter aussi le désir qu'a la femme d'élargir sa sphère domestique et de contacter avec le monde extérieur dont elle doit s'éloigner en tant que dame au foyer, forcée à suivre les normes sociales; la lumière qui en vient est un écho du message renvoyé à la jeune fille; la chaleur du soleil qui la baigne matérialise l'émotion qu'elle ressent en lisant cette missive.

Le mur nu fait ressortir le personnage et le rapproche de nous; l'attention peut se concentrer sans concurrence sur le rectangle de la fenêtre où se reflète le visage de la jeune fille de trois quarts. Nous pouvons ainsi l'observer sous deux angles différents et mieux apprécier son charme ainsi que la concentration de son expression. Le rideau ajouté masque la partie droite de l'espace, le coin de la chambre est perçu comme plus étroit. La jeune fille se trouve entre deux espaces hors-champ, celui du monde domestique auquel elle appartient et celui du monde extérieur où se trouve le soupirant. Elle est tournée vers ce dernier espace qui l'attire. Son imagination s'envole par la fenêtre ouverte. L'amour n'est plus figuré par une image¹ mais exprimé par une ambiance de secret et de chaleur lumineuse qui baigne la jeune fille, le lit et les fruits.

¹ Une radiographie de cette toile montre que Vermeer eut l'intention d'incorporer un Cupidon dans cette scène, ce qui confirmerait que la jeune fille était en train de lire une lettre d'amour (Schneider 2001: 50).

Le visage est impassible mais la position debout révèle une certaine tension; la lettre chiffonnée a pu être lue plusieurs fois, comme ici, en secret. On peut donc imaginer, à cause de l'ambiance générale de chaleur, de lumière, de léger désordre, le trouble suscité par une déclaration d'amour, une proposition de rendez-vous, de mots d'amour, une demande en mariage. Le spectateur est donc invité ici à imaginer une histoire. Le secret de cette correspondance est à peine éventé, il est tenu au bord d'un secret excitant. En négligeant les éléments de l'ambiance, on pourrait aussi imaginer d'autres types d'émetteurs et d'autres contenus, mais ils doivent cependant conserver une certaine cohérence avec l'atmosphère créée.

L'autre tableau qui a de fortes ressemblances avec celui que nous venons d'analyser est *la Femme en bleu* (ca. 1663-1665). La figure féminine est une chambre d'essence, encadrant un espace acoustique en même temps qu'elle habite déjà un espace. Elle est un point fixe d'encadrement et d'habitation.

Si nous admettons que la femme est enceinte, la lecture de la lettre serait en contradiction morale avec la respectabilité du mariage, lequel était une institution conçue pour garantir la reproduction de l'espèce et ne permettait pas des "pensées lascifs et non chastes". Sa grossesse suspend le temps dans un équilibre d'opposés. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur se dissout dans son corps. Elle propage sa propre rondeur. La pureté marianne exclut toute présence masculine, et la lecture devient un exercice inconscient de pouvoir parthénogénétique. Accrue dans sa grossesse, elle lit une lettre – comme la femme qui se dédouble sur la vitre de la fenêtre. *La Femme en bleu* respire une animation intérieure, et son cou et son menton sont incisifs. La carte derrière la figure féminine traverse la partie supérieure de son corps. Le point fœtal de gravité semble présenter une certaine résistance. Vermeer délimite l'espace avec une table et des chaises qui isolent le personnage du spectateur. Les chaises sont minces et simples, et l'une d'elles, pénétrée par la lumière, s'élève à un niveau plus aéré. Vermeer entoure sa figure en profondeur à deux reprises, mais il établit également un rythme d'intervalle à travers la surface plane – chaise, mur, figure, mur, chaise – qui compose une forme stable et close. Vermeer simplifie la composition du tableau en éliminant la fenêtre et le rideau et en diminuant le nombre d'objets sur la table. On déduit que le personnage féminin se trouve devant une fenêtre, ce que l'éclat du mur à gauche peut suggérer. Ici, le personnage domine et concentre toute l'attention du spectateur.

La blouse bleue concentre sur la figure féminine une luminosité qui illumine le visage de la jeune femme et instaure un clair-obscur qui divise verticalement la toile en même temps qu'une ligne horizontale tracée par la limite de la blouse peut couper le tableau en deux plans distincts.

Le milieu bourgeois est également suggéré ici par la carte sur le mur et les meubles. La même tonalité de silence et de circonspection est inscrite sur les deux personnages féminins. Bien que dans *la Femme en bleu* il n'y ait aucune ouverture sur l'extérieur, la carte sur le mur annonce cette ouverture et peut suggérer que l'émetteur de la lettre est parti en voyage.

En continuité avec ce tableau de Vermeer et en par contraste aussi, nous avons pensé au XVIII^{ème} siècle au roman par lettres, un genre littéraire bien à la mode: un des plus célèbres est *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1741-1803) écrit en 1782. On y apprend, au moyen de lettres échangées, comment un couple de pervers va corrompre une jeune fille pour se venger de celui qu'elle doit épouser au sortir du couvent.

Il serait imprudent de traiter d'un personnage féminin des *Liaisons dangereuses* – qui d'ailleurs n'a jamais suscité d'analyses – sans tenir compte des autres textes de Laclos, notamment les *Essais sur les femmes*, un recueil de trois textes qui touchent le statut social des femmes et leur éducation.

Les deux premiers adoptent une perspective théorique abstraite qui se fonde sur la Nature comme un absolu universel et ne pensent de remède aux abus que sur le mode de la rupture: "Tant que les hommes régleront votre sort, je serai autorisé à dire, et il me sera facile de prouver qu'il n'est aucun moyen de perfectionner l'éducation des femmes" (Laclos 1979: 391). Le troisième, au contraire, préfère une perspective pratique réformiste, il y élabore un plan d'éducation pour améliorer la condition féminine.

Les différents correspondants des *Liaisons dangereuses*, même la si "naturelle" Présidente, appartiennent à la classe cultivée et écrivent une langue maîtrisée, rompue aux bienséances de l'époque.

Par contraste, la naïveté totalement spontanée de Cécile, son désarroi, sa joie qui ne sait comment s'exprimer ni "par où commencer" peuvent, à bon droit, nous paraître touchants. Le décousu sans artifice de la Lettre XVI (Laclos 1964: 44-46), la puérilité des adjectifs et des intensifs ("Il était devenu triste, si triste que ça me faisait de la peine") plaident en faveur de sa sincérité.

Destinée à épouser un homme mûr, elle est, comme Agnès de *L'École des femmes* de Molière, attirée par son jeune professeur de musique.

Comme les autres personnages, Cécile n'échappe au soupçon de duplicité non plus. Elle sait pertinemment qu'elle ne doit sous aucun prétexte écrire à Danceny, et sa jeune pensionnaire d'amie ne lui laisse aucun doute à ce sujet. Mais Cécile a déjà pris soin de discréditer son avis: "Tu n'en sais pas plus que moi".

Divisée tout au début de la lettre entre un "devoir" et un "ne pas vouloir" ("c'est que je ne voulais plus en parler à personne") – car garder une scène qui lui procure du plaisir augmente ce même sentiment –, elle se trouve déchirée entre le permis et l'interdit. Ce jeu de cache-cache est également joué par Danceny qui refuse à Cécile l'aveu de sa tristesse ("et quand je lui demandais pourquoi [il était triste], il me disait que non: mais je voyais bien que si") et qui va introduire dans l'étui de sa harpe un message écrit sans qu'elle s'en méfie ("Je ne me défiais de rien du tout"). Pour la retrouver, il faut que Cécile joue ce soir quand elle sera toute seule. Une lecture répétée de cette lettre enivre la jeune femme complètement ("Je l'ai relue quatre fois tout de suite, et puis je l'ai serrée dans mon secrétaire. Je la savais par cœur; et, quand j'ai été couchée, je l'ai tant répétée, que je ne songeais pas à dormir."). Dans ces moments d'hallucination ("Dès que je fermais les yeux, je le voyais là, qui me disait lui-même tout ce que je venais de lire"), Cécile transforme la lettre en un objet fétiche ("Je l'ai emportée dans mon lit, et puis je l'ai baisée comme si..."), en un transfert de l'aimé, ce que nous déduisons de la phrase incomplète et des points de suspension. Cécile se reproche cette attitude malgré tout ("C'est peut-être mal fait de baiser une lettre comme ça, mais je n'ai pas pu m'en empêcher").

Le dilemme est encore une fois exprimé ("À présent, ma chère amie, si je suis bien aise, je suis aussi bien embarrassée"), traduit par un parallélisme syntaxique, ou alors par un conjonction adversative ("Je sais bien que ça ne se doit pas, et *pourtant* il me le demande"; "Je voudrais bien le consoler, *mais* je ne voudrais rien faire qui fût mal"). Le cœur qui procure autant de plaisir se présente aussi comme cet organe qui peut amener la jeune fille au péché ("On nous recommande tant d'avoir bon cœur! et puis on nous défend de suivre ce qu'il inspire, quand c'est pour un homme!") – les rapports homme/femme sont mis en question, incompréhensibles quand au départ ils ne devraient être que des rapports entre des êtres semblables ("Est-ce qu'un homme n'est pas notre prochain, comme une femme, et plus encore?"). Cependant, quand la relation évolue

vers une conjugalité, tout se transforme et le naturel se perd (“il reste toujours le mari de plus”).

Le conseil qui ne peut pas parvenir de son amie, probablement aussi inexpérimentée qu'elle dans ces affaires, elle le demandera à Mme de Merteuil chez qui elle met une confiance absolue (“En ne faisant que ce qu'elle me dira, je n'aurai rien à me reprocher”), en espérant qu'elle consente que Cécile puisse se correspondre avec Danceny (“Et puis peut-être ne dira-t-elle que je peux lui répondre un peu, pour qu'il ne soit pas si triste!”).

Bien qu'elle attende une réponse de son interlocutrice (“Dis-moi toujours ce que tu penses”), celle-ci n'apparaît pas dans le recueil de lettres de ce roman.

D'après le mentionné essai de Laclos, l'amour est une solution de continuité entre la nature rayonnante de la femme et l'état social qui engendre tyrans et esclaves. La première forme d'émancipation de la femme est paradoxalement la séduction.

Comparable à Mme de Tourvel, l'une et l'autre représentent la “femme naturelle” qui, selon Laclos, est seule capable d'éveiller en l'homme les possibilités d'amour qui sommeillent en lui.

Sa sensualité incontrôlée, passive, est en grande partie la cause de sa dégradation morale. Rien de plus naturel que cette sensualité s'éveille avec l'amour: c'est une réaction de femme tendre et sensible. Cette sensibilité s'allie à une spontanéité de mouvements qui ne lui permet pas de dissimuler l'inconsistance de son caractère, assez évidente dans la lettre analysée.

Entre la liseuse du tableau et Cécile il y a des points communs : il s'agit de deux jeunes filles d'un milieu aisé. Dans la lettre de Cécile, nous le déduisons du fait qu'elle prend chez elle des cours de musique dispensés par un jeune noble. À la simplicité de l'attitude de la liseuse correspond la naïveté du langage de Cécile. Ses phrases sont courtes, son vocabulaire ordinaire, sa position enfantine: “ce Monsieur dont je t'ai parlé”, “Maman”. La présence de son maître de musique lui procure un agrément comparable au rayonnement chaud de la toile qui la sort de l'ennui qu'elle éprouve d'habitude. Parallèlement la jeune fille du tableau est représentée seule.

Pendant Cécile est l'émettrice de la lettre et non sa destinataire. Elle s'adresse à son amie et non à celui qui la trouble. Grâce à ce procédé l'auteur peut nous faire entrer, à l'inverse du peintre, dans la pensée du personnage. On apprend donc que son mariage est arrangé en dehors

d'elle. Le lecteur, plus expérimenté que Cécile, reconnaît à travers ses propos des éléments dont elle n'a pas vraiment encore clairement conscience. Il comprend que Danceny lui fait la cour sans qu'elle s'en rende vraiment compte et qu'elle en est déjà tombée amoureuse.

Le lecteur voit en Cécile une jeune fille d'une innocence qui confine à la sottise. Tenue à l'écart de tout, elle ne sait rien de la vie. Comme dans *l'École des femmes* de Molière, on imagine que l'amour de Danceny va lui faire faire de rapides progrès dont le futur mari fera les frais. L'amitié des deux jeunes gens avec Mme de Merteuil, dont ils ne connaissent pas l'hypocrisie consommée et les intentions perverses, apparaît comme un piège redoutable dans lequel ils vont tomber.

Deux tableaux et un texte littéraire configurent des images féminines en même temps convergentes et divergentes. Trois jeunes femmes qui présentent deux postures différentes: à la fixité et silence des tableaux qui soulignent l'intériorité des personnages s'oppose l'agitation et l'intranquillité de l'état d'âme de Cécile. Ce sont cependant trois images d'attente, d'expectative qui sémantisent l'esprit féminin.

Universidade Católica Portuguesa, Viseu

References

DU BOS, abbé (1733). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: P.-J. Mariette.

DUBY, Georges & Michelle PERROT (1994). *História das Mulheres no Ocidente*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. III.

LACLOS, Choderlos de (1964). *Les Liaisons dangereuses* [1782]. Paris: Garnier-Flammarion.

LACLOS, Choderlos de (1979). *Œuvres complètes*. org. Laurent Versini. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

LESSING, G.E. (1990). "Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie". Wilfrid Barner (org.), *Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1766-1769*. Frankfurt a.m.: Deutscher Klassiker Verlag. 11-321.

POPS, Martin (1984). *Vermeer: Consciousness and the Chamber of Being*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

SCHNEIDER, Norbert (2001). *Vermeer. A Obra Completa*. Köln: Taschen.

Difficult Subjects - A Pair Of Old Shoes: Van Gogh e Virginia Woolf

Look, as *they pass into service*, how airily the gowns blow out, as though nothing dense and corporal were within. What sculpted faces, what certainty, authority controlled by piety, although *great boots march* under the gowns. In what orderly procession *they advance*. Thick wax candles stand upright; young men rise in white gowns; while *the subservient eagle bears up for inspection* the great white book.

(Woolf, 1992: 24-25)¹

Uma consequência positiva da popularidade de Virginia Woolf (1882-1941) evidenciada durante o último quartel do século XX, cuja segunda década assistira ao aparecimento das primeiras traduções dos romances já publicados (*Jacob's Room*, em sueco, 1927), é o facto de ser uma das figuras mais editadas da literatura desse século. Redescoberta nos anos 60, as suas Cartas foram depois completamente publicadas em seis volumes (1975-80) por Nigel Nicolson e Joanne Trautmann.² Os Ensaios e o Diário, mais intimista, mas que se tornou particularmente importante para todos os que estudam a ficção, aparecem nas edições de Andrew McNeillie (1986-94)³ e Ann Olivier Bell (1977-84).⁴

Woolf reconhecia que a sua escrita era retrospectiva: as inúmeras cartas explicam a convencionalidade do início da sua vida e a obstinada procura de uma nova forma romanesca que resistisse a constituir-se como

¹ Itálico nosso. Abreviatura utilizada: *JR*.

² As referências subsequentes serão feitas através da abreviatura *Letters*. Os volumes estão divididos de *I* a *VI* (*I* - 1888-1912; *II* - 1912-1922; *III* - 1923-1928; *IV* - 1929-1931; *V* - 1932-1935; *VI* - 1936-1941). O número depois do volume indica o que foi dado à carta.

³ Abreviatura utilizada: *Essays*.

⁴ Abreviatura utilizada: *Diary*.

tal e fosse, justamente, o palco privilegiado da teorização do romance dentro do próprio romance.⁵ A procura de novas formas e o paralelo entre as artes visuais e a literatura aparecem como relevantes no Modernismo (1895-1945); assim, os efeitos pictóricos são também ingredientes seminais dos romances de Woolf. É como se as cores, as telas e os pincéis fossem instrumentos e meios da construção do retrato no texto que constitui o objecto do presente artigo – *Jacob's Room*, o romance que Woolf publica em 1922, ano em que *The Waste Land* e *Ulysses* são igualmente oferecidos ao público leitor.

A enganosa separação entre a voz autoral e a ficção que ela vai tecendo é um aspecto fundamental da técnica modernista de Woolf. O

⁵ As cartas estão organizadas como comunicações autobiográficas, com a intenção de repensar, tanto diacronicamente como sincronicamente, o liberalismo e a intelectualidade do meio em que Woolf nascera, a oscilação entre um extraordinário apego à vida e as vozes do abismo, as relações e as amizades. Mas Woolf questiona as barreiras entre a vida e a escrita, e cedo revela as suas intenções. Antes da aceitação da “morte do autor” e do seu “desaparecimento” do texto, (Cf. Roland Barthes 1984 [1968]: 63-69), o comentário e a análise textual necessitaram de uma certa familiaridade com o escritor: as cartas eram uma espécie de mediação entre a vida e as obras – procuravam dar uma certa ordem às incertezas da vida, e apresentavam-se como personagens de um mimo. A este propósito diz Paul de Man em “Autobiography as De-facement”: “We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by technical demands of the self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of this medium?” (De Man 1979: 920). Deste modo, encontramos nos verdadeiro centro da ligação problemática entre o sujeito e o discurso. O sujeito discursivo não nos aparece são e salvo, acabado e perfeito, mas espera a renovação e a completude. O *Eu* é uma construção – o *Eu* inicial é uma ilusão, e é construtivamente desintegrável: o agente aparece dividido e subjugado pelo peso do sujeito discursivo. Neste sentido, a história que as cartas contam é performativa, como afirma Michel de Certeau (1986: 221): “Furthermore, this storytelling has a pragmatic efficacy. In pretending to recount the real it manufactures it”. Sob este ponto de vista, as cartas woolfianas - narrativas autobiográficas - sustentam a ilusão de que retratam a pura realidade, que lhe respondem, mas, de modo particular, formam também essa realidade. Têm um carácter confessional que lhes é próprio – resposta a outra carta, ou relato de acontecimentos vívidos; mas, se ligarmos a confissão à transformação, a intenção geral das narrativas que encontramos nas cartas de Woolf é a de uma certa desculpa dos seus actos e das suas singularidades. Através da comunicação, Woolf abre claramente caminho a uma empatia que anula a vontade de ensaiar uma crítica severa e lúcida. As confidências expressas nas cartas são tentativas de neutralizar a crítica que o leitor poderia exercer, transformando-o em juiz: a intimidade das confissões gera uma aliança que mina a crítica. Deste modo, as cartas podem inserir-se na categoria a que Derrida dá o nome de *pharmakon*, no seu duplo aspecto de remédio e veneno: remédio, no sentido em que a teia da narrativa que elas contêm nos dá a ilusão de continuidade e harmonia entre o sujeito e o objecto, entre a ficção e a vida; veneno, porque a alienação do sujeito se baseia, justamente, na ficção espistolar. Definindo *pharmakon*, diz Jacques Derrida (1981: 103): “The *pharmakon*, or if you will, writing, can only go round in circles: writing is only apparently good for memory, seeming able to help it from within through its own motion, to know what is true. But in truth, writing is essentially bad, external to memory, productive not of science but of belief, not of truth but of appearances. The *pharmakon* produces a play of appearances which enables it to pass for truth”.

desejo de se arredar do texto, evitando a ilusão de uma realidade acabada, explica o facto de o jovem Jacob não ser descrito de forma pormenorizada. A luz que ilumina Jacob e os espaços em que a acção desta personagem se desenvolve sugerem impressões dispersas que parecem veicular a especificidade do carácter daquele universitário. Em *Jacob's Room*, a narrativa intercala as expressões dos que tiveram contacto com Jacob ao longo da sua vida, oferecendo um conjunto de personagens que o observaram; mas ele parece ocultar-se na sombra, resistindo à definição. Tal panóplia de visões é uma das estratégias que o leitor pode usar para descobrir quem é e porque viveu Jacob; contudo, conforme avançamos na leitura do romance, verificamos que cada uma das perspectivas dificulta a exactidão: “It seems then that men and women are equally at fault. It seems that a profound, impartial, and absolutely just opinion of our fellow-creatures is utterly unknown” (*JR* 60). A escritora viu-se em muitos momentos na mesma posição do leitor que procura criar a figura de papel que o texto afinal lhe oculta, pois, apesar de ser objecto de discussão, a identidade de Jacob nunca é descrita de forma conclusiva. A romancista valoriza o registo das várias impressões sobre Jacob, acreditando que a escrita não reproduzia a pintura, mas que esta era uma rival que utilizava apenas um meio diferente para mostrar o que a escrita pretendia:

The light drenched Jacob from head to toe. You could see the pattern on his trousers; the old thorns on his stick; his shoe laces; bare hands; and face.

It was as if a stone were ground to dust; as if white sparks flew from a livid whetstone, which was his spine; as if the switchback railway, having swooped to the depths, fell, fell, fell. This was in his face.

(*JR* 81. Itálico nosso)

Recordemos que as cores intensas e as fragmentações dos quadros de Paul Cézanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890) e Pablo Picasso (1881-1973) tinham sido propostas ao público conservador de Londres na exposição organizada pelo amigo que Woolf tanto respeitava, o carismático Roger Eliot Fry (1866-1934),⁶ em 1910 (Grafton Gallery, 8

⁶ “My dear Roger, I think your little book is a perfect triumph. I don’t deny that in parts the writing might be tightened with advantage, but as a whole it seems to me an amazing production, so subtle, so suggestive, so full of life, and sweeping together every kind of thing in such a way that it is perfectly easy to follow - I couldn’t stop reading it.” Carta de 24 de Agosto de 1923 acerca do texto de Roger Fry *A Sampler of Castille. Letters. III*. 1420.

de Novembro de 1910 a 14 de Janeiro de 1911). Woolf conhecia a biografia de Van Gogh⁷ e viu vários quadros deste pintor na exposição *Manet and the Post-Impressionists* – a qual teria até a crítica favorável de Arnold Bennett –, mostra esta que pode talvez explicar um axioma do ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924): “[o]n or about December 1910, human character changed”.⁸ A romancista honra sem rodeios a herança estética de Roger Fry: “To the unrivalled sympathy and imagination of Mr. Roger Fry I owe whatever understanding of the art of painting I may possess.” (*O*, 7).⁹ Em Outubro de 1912, uma segunda exposição pós-impressionista introduzira as figurações abstractas de André Derain (1880-1954) e Georges Braque (1882-1963), incluindo pinturas de Duncan Grant (1885-1978) e da irmã de Woolf, Vanessa Bell (1879-1961).¹⁰

É justamente um quadro de Van Gogh um dos elementos decorativos do quarto do universitário Jacob – “or Van Gogh reproduced” (*JR* 31) –, tela que a crítica woolfiana identifica como o quadro *Oude Schoenen / Old Shoes*, de 1886.¹¹

As cartas de Woolf são importantes no que diz respeito ao registo da evolução do seu método narrativo. De igual modo, através das cartas que o artista escreveu ao irmão Théo e publicadas em 1911, sabemos que Van Gogh dividiu a sua produção em duas fases principais. A primeira fase, de 1881 a 1885, tentando, na utilização da cor – que é tempo, situação, luz, volume e forma –, a expressão psicológica e o conteúdo afectivo da percepção, e ensaiando a diferença através do pormenor expressivo. A segunda, procurando a figuração do próprio pintor, de 1885 até à sua morte. No conjunto da sua obra, os oito quadros que pintou representando sapatos situam-se nas duas fases.

Também por este motivo, o quadro *Old Shoes* provocou a célebre discussão entre Jacques Derrida (1930-) e Martin Heidegger (1889-1976),¹² ou seja, as ideias expressas por este nas conferências que deram origem a *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-6), obra em que Heidegger fala de um quadro representando os sapatos gastos de uma camponesa na lavoura, representação essa que estabeleceria a ponte entre o objecto e a

⁷ Cf. o texto de Woolf, não assinado, sobre *The Tragic Life of Vincent Van Gogh* de Louis Piérard, tr. Herbert Garland (London: 1925), *Essays*. IV. 249.

⁸ *Essays*. III. 421-2.

⁹ Virginia Woolf, *Orlando* (London: Granada, 1977): *O*.

¹⁰ Cf. Himmelfarb (1985:36-45).

¹¹ Cf. Sue Roe, “Introduction” (Woolf 1992: xliii).

¹² Cf. Derrida (1987: 54-55); Heidegger (1980).

evidência da dureza da vida rural. Na secção final de *La vérité en peinture* (1978: 11-37) (ou *The Truth in Painting*, 1987b),¹³ intitulada, na tradução, “Restitutions of the truth in painting”, Derrida oferece-nos um exame pormenorizado de *The Origin of the Work of Art* e, a partir dele, o seu comentário acerca de *Old Shoes* (o seu juízo inicial aparecera em 1978 na publicação *Macula*, no conjunto de artigos sobre Heidegger e Van Gogh). Não há consenso entre Heidegger e Derrida quanto ao mundo que seria perfeitamente visível, como essência, por detrás da representação de um par de sapatos; a celeuma foi renovada trinta anos depois pelo historiador Meyer Schapiro (1968), o qual também discute a atribuição de Heidegger, recusando-a. Schapiro defende a pintura em causa como evocação do trabalho mais citadino de Van Gogh e como a representação dos sapatos deste. Chegado a Paris em Março de 1886, Van Gogh teria aí ficado até Fevereiro de 1888, tendo pintado 226 telas, três das quais representam sapatos (na preparação de um ensaio em memória de Kurt Golstein, Schapiro escrevera ao filósofo alemão pedindo-lhe a identificação precisa do quadro daquele pintor, solicitação a que Heidegger respondeu, indicando o quadro número 255, visto em Amesterdão em 1930).¹⁴

O Cubismo mostrava vários pontos de vista simultâneos dos objectos, combinando o tempo e o espaço. Marcel Proust (1871-1922) criara também uma dupla dimensão psicológica do tempo e do espaço. Woolf, tal como Proust e os cubistas, demonstrara que mesmo o mais concreto dos objectos apenas pode ser parcialmente representado, se tivermos em conta um ponto de vista único e fixo, como o que existe numa pintura ou numa descrição realistas. Assim, cada uma das vozes da narrativa retrata Jacob de acordo com a sua intimidade e circunstância. O narrador veicula ambiguidade e não oferece os traços que permitem relacionar com clareza a identidade de Jacob e as formas que a revelam, ou os principais acontecimentos da curta vida daquele estudante de Cambridge; cabe ao leitor juntar as impressões heterogêneas que consegue obter em passos onde é clara a paródia aos textos eduardianos e a aparente racionalidade de um retrato de época:

¹³ A propósito da discussão supra vejam-se: Michael Kelly (2003) e Lars-Olof Åhlberg (1992).

¹⁴ “Still Life with Cabbage and Clogs”, Novembro / Dezembro de 1881; 255: “A Pair of Shoes”, Paris, segunda metade de 1886; 331: “A Pair of Shoes”, Paris, primeira metade de 1886; 332: “Three Pairs of Shoes”, Paris, Dezembro de 1886; 332a: “A Pair of Shoes”, Paris, Primavera de 1887; 333: “A Pair of Shoes”, Paris, início de 1887; 461: “A Pair of Shoes”, Arles, Agosto de 1888; 607: “A Pair of Leather Clogs”, Arles, Março de 1888.

Then there were photographs from the Greeks, and a mezzotint from Sir Joshua - all very English. The works of Jane Austen, too, in deference, perhaps, to some one else's standard. Carlyle was a prize. There were books upon the Italian painters of the Renaissance, a *Manual of the Diseases of the Horse*, and all the usual text-books. Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker armchair creaks, though no one sits there.

(JR 31)

Jacob's Room é, portanto, muito mais subversivo,¹⁵ fragmentário e experimental do que os primeiros textos da escritora. Institui-se, contudo, como uma elegia por Thoby Stephen (1880-1906),¹⁶ o irmão a quem Woolf chamava “the Goth”, cuja vida se perdera tragicamente aos vinte e seis anos. É o ser de que a romancista ressuscita memórias para a construção de uma metáfora da I Guerra Mundial através da personagem Jacob Alan Flanders, um estudante que chegara a Cambridge em Outubro de 1906, o ano em que Thoby morrera de febre tifóide (a 20 de Novembro, depois de uma visita a Constantinopla). O lar de Hyde Park Gate fizera-a experimentar a dor da morte e da recordação, mas os livros que incessantemente lera, os quadros e as tertúlias a que assistira, ditaram-lhe a urgência de inovar. Se uma nova estrutura narrativa poderia oferecer os problemas e os perigos da invenção total, a repetição, a metáfora, a alusão literária, a recorrência de padrões e sons ou a inversão da sintaxe podiam ser usadas no sentido de alcançar a vanguarda. Assim, Woolf pensava que o romance deveria evidenciar “something of the exaltation of the poetry”, retendo contudo “much of the ordinariness of prose”, síntese descrita no ensaio “The Narrow Bridge of Art”:

*It will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic, and yet not a play. It will be read, not acted. By what name we are to call it is not a matter of very great importance. What is important is that this book which we see on the horizon may serve to express some of these feelings which seem at the moment to be balked by poetry pure and simple and to find the drama equally inhospitable to them.*¹⁷

¹⁵ “enclose[s] everything, everything”. *Diary*, II, 13.

¹⁶ Cf. Little (1981) e Bishop (1992). O primeiro livro em língua inglesa sobre a escritora (Holtby 1932) tem um capítulo sobre *Jacob's Room* cuja leitura permanece incontornável. Veja-se a visão contrária de Linden Peach (2000), a qual considera o romance como uma homenagem ao poeta Rupert Brooke (1887-1915) e uma crítica ao prefácio de Edward Marsh a *Rupert Brooke: The Collected Poems* (London. Sidgwick and Jackson, 1942 [1918]).

¹⁷ Virginia Woolf. “The Narrow Bridge of Art” 18. Woolf tinha sido convidada a proferir uma conferência perante os estudantes de Oxford e deslocou-se àquela universidade a 18 de Maio de

O rigor construtivo no que diz respeito às personagens era talvez o traço mais memorável e importante do romance do século XIX. Woolf compreendia que quanto mais os objectos pareciam objectivos e o mundo estava à disposição do homem, mais subjectivo e indefinível parecia o sujeito.¹⁸ Tentava evitar a trama e a caracterização realistas, e estava já consciente da feitura de uma ficção moderna, mas os elementos do romance tradicional assombravam a sua escrita; assim, tinha que combatê-los – Woolf chamaria ao seu romance elegia (*To The Lighthouse*), poema dramático (*The Waves*), ou poema-ensaio (*The Years*). Se há a intenção deliberada de subverter os subgéneros literários, é também evidente o experimentalismo que *Jacob's Room* espelha no que diz respeito à utilização dos conhecimentos de Woolf acerca das diversas formas de vanguarda da arte do retrato, espelhadas, por exemplo, pelo cunhado Clive Bell (1881-1964): “We have ceased to ask ‘What does this picture represent?’ and ask instead, ‘What does it make us feel?’ We expect a work of plastic art to have more in common with a piece of music than with a coloured photograph” (1912: 9).

O ponto de vista de Woolf acerca da pintura, que muito se parece com o de Clive Bell no purismo da sua estética da “forma significativa” expressa na obra *Art* (1914), e o de Roger Fry (1866-1934), na sua “forma pura”,¹⁹ é reiterado ao longo dos ensaios e romances, nos quais emprega com frequência a figura mediadora do pintor(a) como o olhar cúmplice entre personagens e leitor. Woolf convoca novamente, neste texto de 1922, por um lado, a descrição de interiores que tentara em *Night And Day* (1919) e, em segundo lugar, discute a mediação que a arte de um pintor pode exercer entre a escrita e o leitor: assim, é Charles Steele quem nos apresenta inicialmente Jacob Flanders.

Um pouco embriagado, o jovem Jacob vê uma mulher com um vestido de noite como se de facto também fosse pintor, através de uma imagem análoga à que Woolf usara para descrever “a própria vida”, no ensaio “Modern Fiction”²⁰ – “hazy, semi-transparent shapes of yellow and blue”:

1927, com Victoria Sackville-West (1892-1962). O texto, “Poetry, Fiction, and The Future”, foi mais tarde publicado no periódico *New York Herald Tribune* (14 e 21 de Agosto de 1927) e incluído no livro póstumo *Granite & Rainbow: Essays by Virginia Woolf* (London: Hogarth Press, 1960) 11-24.

¹⁸ Cf. Heidegger (1977: 134).

¹⁹ Cf. Diane Lane (1958); Jane Goldman (2001); Maginnis Hayden (1996); Jeffrey Dean (1996); Carol Gould (1994); Robert Rosenblum (1999); Francesca Kazan (1988).

²⁰ Ensaio publicado a 10 de Abril de 1919 em *The Times Literary Supplement* como “Modern Novels” e revisto e reformulado para publicação em *The Common Reader*, 1925.

He drew back the great red hand that lay on the table-cloth. Surreptitiously it closed upon slim glasses and curved silver forks. The bones of the cutlets were decorated with pink frills - and yesterday he had gnawn ham from the bone! Opposite him were hazy, semi-transparent shapes of yellow and blue. Behind them, again, was the grey-green garden, and among the pear-shaped leaves of the escallonia fishing-boats seemed caught and suspended. Two or three figures crossed the terrace hastily in the dusk.

(JR 47)

Em *Jacob's Room*, Woolf inclui Nick Bramham (que apresenta Jacob a Fanny Elmer), dois pintores de Paris, fictícios - Mallinson e Cruttendon - e Charles Steele, um pintor falhado cujo trabalho, desconhecido e exposto em locais obscuros, é demasiadamente pobre e pálido em contraste com as paisagens e os retratos pintados pelo narrador.

Fanny respeita Henry Tonks (1862-1937) e Philip Wilson Steer (1860-1942),²¹ professores aclamados na Slade School of Fine Art; mas Jacob transmite a Fanny a ideia de que a pintura, não sendo um veículo da verdade universal, mas da especificidade da história de um determinado período, era inferior à literatura. Esta cena denuncia a crítica azeda de Woolf relativamente ao quadro de Tonks *The Unknown God*; no sentido de sarcasticamente afirmar que ambos consideravam que os pintores pós-impressionistas mostravam um sentido muito especial de formas significativas, Tonks retratara Clive Bell tocando um sino e anunciando a nova arte do retrato - “Cézannah, Cézannah”-, ao lado de Roger Fry, que aconchegava um gato morto como emblema da sua “forma pura”. A crítica ao passado da arte do retrato é também assinalada pela evocação do americano James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), pintor educado na vanguarda de Paris e no estúdio do pintor neo-clássico Charles Gleyre (1808-1874), e mentor da ruptura subjacente ao NEAC. A posição de Whistler era a de tentar captar, com economia e selectividade, a essência, e não os pormenores das cenas representadas; a ênfase no trabalhar da cor e da forma agradava ao público eduardiano, que bem conhecia Whistler devido à luta judicial contra Ruskin (1873) e à decoração sumptuosa da mansão londrina de Frederick R. Leyland (*The Peacock Room*, 1876-7, com a colaboração do arquitecto Thomas Jeckyll). O artista é mencionado em *Jacob's Room* para descrever o modo como

²¹ Steer fundara o New English Art Club em 1886, com o propósito de mostrar os trabalhos dos pintores a que a Royal Academy of Art se opunha e participara na exposição vanguardista *London Impressionists*, de 1889.

os quartos de Mr. Benson eram decorados: “which were in the style of Whistler, with pretty books on tables” (JR 89), referência esta que adquire alguma ambiguidade se compararmos *The Peacock Room* com a singeleza do interior da casa do artista, desenhada em 1877 por Edward William Godwin (1833-1886): White House, Chelsea.²²

Tal como o olhar de quem vê um quadro se concentra na superfície da tela pintada, em *Jacob's Room* a visão do leitor é dirigida para os problemas da forma romanesca. O resultado é, justamente, um estilhaçar do esperado retrato da personagem principal, na qual se baseara a representação realista; neste âmbito, o romance pode ser visto como uma paródia ao tradicional romance de aprendizagem revelando o desenvolvimento de um adolescente e os momentos cruciais da identidade de um jovem adulto: a escola, os amigos, a paixão, a ida para a universidade, as primeiras tentativas para encontrar um emprego. Mas em *Jacob's Room*, quase em linguagem cinematográfica, esses momentos tão decisivos são apenas referidos com base numa geografia que o coloca ora no espaço conquistado pelo Império Romano (a mãe leva-o a brincar nas ruínas da Cornualha), ora na luminosa Acrópole, já perto do fim da vida. A diegese recorda fundamentalmente um jovem que caçava borboletas e lia Shakespeare, um passeio na Cornualha, uma festa a 5 de Novembro celebrando Guy Fawkes, uma viagem a Paris, a referência a uma carta vinda de Milão, a ida a Constantinopla, e uma visita à Grécia. Em vez de nos envolvermos na descrição de um primeiro grande amor, seguimos as relações com Sandra Wentworth-Williams, Clara Durrant, e Florinda. Se o avanço intelectual é descrito, as viagens de Jacob não revelam as memórias do seu próprio labirinto nem o desenvolvimento da sua sexualidade. “We don't get the picture”: *Jacob's Room* parece ser um texto acerca da impossibilidade da construção de uma personalidade definida e estanque, e da biografia.

Woolf considerava a sua técnica romanesca como um processo experimental e vanguardista, mas, a par disso, via a hierarquia social e a classe trabalhadora sob o ponto de vista da classe média. Assim, a escritora representa-as em *Jacob's Room* de forma homogénea através de figuras julgadas paradigmáticas, de histórias meramente típicas, que não servem a definição de Jacob,²³ apesar de esta personagem ser apresentada como

²² Cf. Julian Treuherz (1997: 138).

²³ Woolf não desmassificou a diferença e raramente descreveu a Londres maltrapilha, dos marginais, dos muito pobres e dos humilhados (*Flush* constituirá a excepção); provavelmente não

um ser privilegiado, quer pelo género, quer pelo estatuto social. Há, decerto, algumas ambiguidades no tratamento da sociedade britânica e no modo como a escritora se via nela, ora fazendo parte da intelectualidade, ora opondo-se pela diferença e excentricidade criativas (o marido, judeu, estava também um pouco fora da rígida hierarquia britânica, por mais intelectualmente aristocrático que pudesse parecer). Apesar da sua importância na história do pensamento social e na redefinição da sociedade do seu tempo como espaço de emergência de identificações políticas e psíquicas feministas,²⁴ Woolf não fala dos deserdados, e não deixa que eles tentem falar por si próprios;²⁵ os seus romances preocupam-

queria dar voz a preconceitos acerca deles, mas os seus romances mostram uma visão altaneira e jactante, por mais que quisesse ser simpática. Muito do que Woolf escreveu se deve às conjecturas que teceu, e denota grande desconhecimento: *Jacob's Room* reforça a ideia de que os pobres, exilados numa geografia marginal ["hovel underground" (JR 97; 56; 83)], estão muito preocupados com o que possuem - "Mrs. Pascoe (...) prized mats, china mugs, and photographs, though the mouldy little room was saved from the salt breeze only by the depth of a brick." (JR 44). Nesta perspectiva, Mrs. MacNab em *To The Lighthouse* (texto que esvencia as memórias da paisagem de lenda de Talland House, o acolhedor refúgio de férias que Sir Leslie Stephen comprara em St Ives, em 1882) mostra a tentativa, inautêntica, de veicular o sofrimento de uma personagem proletária que representaria a individualidade perdida num colectivo monolítico. Mrs. MacNab, de setenta anos, aparece mesclada por um lirismo, por uma actividade reflexiva concentrada, e por uma sensibilidade que parecem não lhe pertencer - tal como Woolf fizera relativamente à pedinte do parque em *Mrs. Dalloway*, ou na descrição de Miss Kilman. Símbolo dos milhões de vítimas da guerra que abalara quatro impérios, inspirara a revolução na Rússia, e trouxera os povos da Ásia e de África directamente para a arena da política mundial, Mrs. MacNab desempenhara um papel importante na segunda secção de *To The Lighthouse* (1927), tornando-se o símbolo da perenidade do espírito humano contra a decomposição, a ruína e o vazio, e trazendo consigo a esperança de uma continuidade que travesse a desolação, sentida como insustentável. Elemento da classe trabalhadora, ela é o emblema da grandeza do espírito humano, fraco, mas, ao mesmo tempo, infatigável, que persiste em desenvolver a fantasia, apesar das restrições da vida, e em recuperar do esquecimento o que lhe é mais precioso - as memórias do seu próprio labirinto.

²⁴ Cf. Claire Sprague (1971: 3). Ambiguidades no tratamento da sociedade britânica transparecem, aqui e ali, na escrita de Woolf: apesar de se relacionar com famílias conhecidas e com intelectuais (como os Paxton ou os Huxley), e de descender de uma família da classe média que convivia, através dos seus elementos mais velhos, com escritores, cientistas e administradores de renome (George Eliot, George Meredith, Henry James, Thomas Hardy, Thackeray, James Russell Lowell, Burne-Jones, Holman Hunt, Tennyson, Watts), bastava a Woolf andar uma ou duas gerações para trás para não poder dizer que os seus antepassados pertenciam à alta sociedade da Grã-Bretanha. Virginia Stephen ensinara no turno pós-laboral em Morley College de 1905 a 1907, e também trabalhou na causa sufragista, em 1910. Esteve igualmente ligada aos movimentos feministas através da Women's Co-operative Guild, cujos elementos de Richmond costumavam reunir-se na casa de Woolf para ouvir os diversos conferencistas que durante quatro anos a romancista convidou. Era também politicamente activa (Rodmell Labour Party, de que exerceria até a função de Secretária em 1939). Na introdução ao texto "Life as We Have Known It", inicialmente publicada pela *Yale Review* (tratava-se de uma colectânea de biografias de mulheres da classe trabalhadora editada por Margaret Llewelyn Davies e publicada pela Hogarth Press em 1931), a romancista parece encarar o mundo e o quotidiano.

²⁵ Veja-se a posição contrária de Elizabeth Primamore (1998: 121-127).

-se pouco com o trabalho e muito mais com o lazer, não falam de relações na comunidade mas de relações individuais, embora profundamente enraizadas no quotidiano.

Ao longo de *Jacob's Room*, as múltiplas ambiguidades esboroam a fã que o leitor teria na verdade fornecida por uma só voz narrativa acerca da condição humana de Jacob, lembrando-lhe, inversamente, a natureza particular de cada visão. Nem mesmo o quarto do universitário, qual *alter-ego* que se explica, explicando-o, fornece uma pista conclusiva ou orienta o olhar para o que é central ao homem que já não vive nele:

Why are we yet surprised in the window corner by a sudden vision that the young man in the chair is of all things in the world the most real, the most solid, the best known to us - why indeed? For the moment after we know nothing about him. Such is the manner of our vision.

(JR 60)

Woolf oferece-nos múltiplas vozes narrativas que presentificam personagens absorvidas pela busca da sua identidade, pela exploração da realidade interior, por uma sofisticada intelectualidade que associa as várias experiências subjectivas e as sombras dos mistérios das suas vidas. Algumas, embora preocupadas com questões sociais e históricas, encontram segurança na imaginação e na vida individual, apartando-se deste modo de um mundo claramente ameaçado pela mudança social e cultural. Ao mostrar que a morte é um sacrifício inútil, *Jacob's Room* não assume o tradicional retrato do herói e também não recorre à invocação de dolorosos estados de análise individual ou múltiplas reflexões acerca de uma possível duplicidade; representa assim, triplamente, a consciência da impossibilidade de contar no sentido tradicionalmente aceite no século XIX e no princípio do século XX, dando-nos apenas um sujeito provável.

Betty Flanders, a mãe de Jacob, vai até ao quarto do filho acompanhada pelo amigo deste, Bonamy, e revolve os vários pertences, encontrando uns sapatos velhos: “What am I to do with these, Mr. Bonamy? She held a pair of Jacob's old shoes” (JR 155). Estas linhas finais têm um impacte poderoso no leitor, o qual, apesar de algumas sugestões fornecidas ao longo da diegese, mal se apercebera da morte de Jacob.

Adquire agora importância a citação do início deste artigo, ou seja, o excerto em que é descrito o começo de uma cerimónia religiosa na capela de King's College, Cambridge, espaço paradigmático da universidade em que Jacob estudara e da crise da perspectiva romântica

da academia face ao crescente domínio da investigação científica.²⁶ O passo inicia-se com a invocação ao leitor, “Look, as they pass into service” (JR 24), e pede-lhe inequivocamente que veja bem o retrato que lhe é dado e não o olhe apenas. A palavra “service” implica a explicação ambígua de uma acção, “pass”, pois pode usar-se em relação ao serviço militar ou ao acto religioso. A morte na guerra, como destino provável dos jovens cuja hegemonia intelectual e ética encontra solidez na Bíblia, é cripticamente enunciada através de “great boots march”, signos que depois evidenciam “advance” e “eagle”: “In what orderly procession they advance (...); while the subservient eagle bears up for inspection the great white book” (JR 24-25). Os objectos ganham dimensão se os relacionarmos. Os sapatos do filho, que evocam a dor da perda de muitos outros, adquirem um impacte simbólico, pois evidenciam os movimentos de Jacob, e a pele deformada, que revela o contorno dos pés, ajuda a transmitir o cansaço e a tristeza daquela mãe, algum tempo depois da perda do filho. Os sapatos mostram também a opacidade daquela geração que se perderia na Guerra, e a fragilidade da sua hegemonia, de que “great boots” são uma metonímia.

O par de sapatos gastos, que espelham a intimidade da forma com a identidade de quem muito os usou, ecoa a reprodução, visível numa das paredes do quarto de Jacob, do quadro pintado por Van Gogh, *Old Shoes*, já mencionado. Mas a ambiguidade desta referência é também profunda, pois talvez *Old Shoes* represente os sapatos de um homem talentoso, ou, porventura, as botas usadas por uma pobre camponesa no seu labor honesto, ou talvez não sejam sequer sapatos de homem, já que se conhecem pelo menos oito quadros pintados de 1881 a 1888 por Van Gogh, e não apenas um, representando pares de sapatos quer femininos, quer masculinos.

Enquanto objectos já sem a identidade de quem os usou, e distanciando-se definitivamente da evocação do modelo que as experiências de Thoby Stephen na universidade constituíam, os sapatos de Jacob parecem dizer que a capacidade de usar os símbolos vestimentários, a capacidade de contar e de fazer o retrato fiel de uma personagem no sentido tradicional e realista, desapareceram. Esta ideia de carácter apocalíptico é central à discussão da vitalidade do romance no século passado, o qual parecia entrar em colapso em função da prática da

²⁶ Cf. Martin Heidegger, “The Age of the World Picture”, *Op. cit.*, 125.

incorporação, no seio da trama, da crítica, da teoria e de retratos que perigavam a capacidade de explicar e presentificar, sem rodeios, a realidade exterior ao sujeito. Tornando ambíguas certas zonas de *Jacob's Room*, Woolf permite a criação de uma resposta do leitor dando valor às suas impressões individuais; o leitor é provocado e instado a descobrir uma pluralidade ilimitada acerca daquele jovem poliédrico, longe do dualismo gnóstico maniqueísta, numa provocação anti-teológica que sustenta descobertas individuais e o interesse pela diegese.

O que Virginia Woolf nos descreve no texto é fruto da sua genialidade inventiva e não da necessidade de elaboração de um modelo mítico; por isso, a existência de apenas um narrador, ou de um foco fixo e totalmente onisciente que dê ao leitor todas as pinceladas acerca de Jacob Flanders, que o pinte de uma forma imparcial, é utópica. Conhecer o Outro, distinguir o modelo da imagem, é sempre um processo difícil e incompleto.

Universidade Autónoma de Lisboa

Referências

ABEL, Elizabeth (1989). *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago: The University of Chicago Press.

ÄHLBERG, Lars-Olof (1992). “Heidegger’s Van Gogh; Reflection on Heidegger’s Philosophy of Art”. *Nordisk Estetisk Tidskrift*. V 8: 109-131.

ALBERT, Edward (1980). *History of English Literature* [1979]. London: Harrap.

BARRY, Peter (1995). *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.

BARTHES, Roland (1984). “La Mort de l’Auteur” [1968]. *Le Bruissement de la Langue: Essais Critiques IV*. Paris: Editions du Seuil. 63-69.

BATCHELOR, John (1991). *Virginia Woolf: The Major Novels*. Cambridge: Cambridge University Press.

BEJA, Morris (ed.) (1985). *Critical Essays on Virginia Woolf*. Boston: G. K. Hall.

BELL, Anne Olivier (ed.) (1977-1984). *The Diary of Virginia Woolf*. 5 vols. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

BELL, Clive (1912). "The English Group", *Second Post-Impressionist Exhibition*, October 5 – December 31, 1912, London: Grafton Galleries Exhibition Catalogue. 9.

BELL, Vanessa (1974). *Notes on Virginia's Childhood: A Memoir*. ed. by R. F. Schaubek, Jr. New York: Frank Hallman.

BERGONZI, Bernard (1986). *The Myth of Modernism and Twentieth Century Literature*. Sussex: The Harvester Press.

BISHOP, Edward (1992). "The subject in *Jacob's Room*". *Modern Fiction Studies*. V 38, (Spring): 147-175.

BISHOP, N. (1986) "The Shaping of *Jacob's Room*: Woolf's Manuscript Revisions", *Twentieth Century Literature*. 32: 115-35.

BRADBURY, Malcolm (1993). *The Modern English Novel*. London: Secker and Warburg.

BRIGGS, Julia (ed.) (1994). *Virginia Woolf: Introduction to the Major Works*. London: Virago.

CERTEAU, Michel de (1986). *Heterologies, Discourse on the Other* Minneapolis: University of Minnesota Press.

DALGARNO, Emily (2001). *Virginia Woolf and the Visible World*. Cambridge: Cambridge University Press.

DEAN, Jeffrey (1986). "Clive Bell and G. E. Moore: the good of art". *The British Journal of Aesthetics*. V 36 (April): 135-45.

DERRIDA, Jacques (1978). "Restitutions de la verité "en peinture", *Macula*, V 3-4: 11-37.

DERRIDA, Jacques (1981). *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press.

DERRIDA, Jacques, *Positions* (1978a). Tr. Alan Bass. London: Athlone Press.

DERRIDA, Jacques (1987b). *The Truth in Painting*. Tr. Geoff Bennington & Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press.

DiBATTISTA, Maria (1980). *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*. New Haven: Yale University Press.

GOLDMAN, Jane (2001). *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf. Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*. Cambridge: Cambridge University Press.

GOULD, Carol (1994). "Clive Bell on aesthetic experience and aesthetic truth". *The British Journal of Aesthetics*. V 34 (April 1994): 124-33.

HANSON, Clare (1994). *Virginia Woolf*. London: Macmillan.

HAYDEN, Maginnis (1996). "Reflections of formalism: the post-impressionists and the early Italians". *Art History*. V 19 (June): 191-207.

HEIDEGGER, Martin (1977). "The Age of the World Picture". *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Tr. William Lovitt. New York and London: Garland Publishing.

HEIDEGGER, Martin (1980). "Der Ursprung des Kunstwerkes". *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann.

HIMMELFARB, Gertrude (1985). "From Claptom to Bloomsbury". *Commentary*. V 79 (February): 36-45.

HOLTBY, Winifred (1932). *Virginia Woolf: A Critical Memoir*. London: Wishart.

KAZAN, Francesca (1988). "Description and the pictorial in 'Jacob's Room'". *ELH*. V 55, (Fall): 701-719.

KELLY, Michael (2003). *Iconoclasm in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

LANE, Diane (1958). *A Study of the Development of The Fiction of Virginia Woolf with Particular Reference to 'Vision' and 'Design'*. London: Routledge.

LEASKA, Mitchell Alexander (1977). *The Novels of Virginia Woolf: From Beginning to End*. London: Weidenfeld and Nicolson.

LITTLE, Judy (1981). “*Jacob’s Room* as Comedy: Woolf’s Parodic *Bildungsroman*”. Jane Marcus (ed.), *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. London: Macmillan. 105-124.

MAN, Paul de (1979). “Autobiography as De-facement”. *Modern Language Notes* 94:5, 919-930.

MAJUNDAR, Robin (ed.) (1975). *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul.

MARCUS, Jane (ed.) (1981). *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. London: Macmillan.

MARSH, Nicholas (1998). *Virginia Woolf: The Novels*. London: Macmillan Press Ltd.

McNEILLIE, Andrew (ed.) (1986-94). *The Essays of Virginia Woolf*. 4 vols. London: Hogarth.

NICOLSON, Nigel and Joanne Trautmann (eds.) (1975-80). *The Letters of Virginia Woolf. I-VI*. London & New York, Hogarth Press and Harcourt Brace Jovanovich.

PAYNE, Michael (1993). *Reading Theory. An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva*. Cambridge, Mass.: Blackwell.

PEACH, Linden (2000). *Virginia Woolf. Critical Issues*. London: Macmillan.

PRIMAMORE, Elizabeth (1998). “A don, Virginia Woolf, the masses, and the case of Miss Kilman”. *Literature Interpretations Theory*. V 9 (November): 121-127.

ROE, Sue (1992). “Introduction”. *Jacob’s Room*. Harmondsworth: Penguin Books. xi-xliii.

ROE, Sue and Susan Sellers (eds.) (2000). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.

ROSENBLUM, Robert (1999). “The art of Bloomsbury: exhibition”. *Artforum International*. V 38, N° 1 (September). s/p

RUOTOLO, Lucio P. (1986). *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf’s Novels*. Stanford: Stanford University Press.

SCHAPIRO, Meyer (1968). "The Still-Life as Personal Object – A Note on Heidegger and Van Gogh". Marianne Simmel (ed.). *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein, 1878-1965*. New York: Springer Publishing Company. 203-9.

SCHWANK, Klaus (1975). *Bildstruktur Und Romanstruktur Bei Virginia Woolf*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

SPRAGUE, Claire (1971), "Introduction". Margaret Homans (ed.). "Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. 3.

TAKAI, Hiroko (2000). "On Not Speaking Out: "Jacob's Room as a Conflation of Modernism and Feminism". *Virginia Woolf Bulletin*. V 4 (May): 7-12.

THAKUR, N.C. (1965). *The Symbolism of Virginia Woolf*. London: Oxford University Press.

TREUHERZ, Julian (1997). *Victorian Painting*. London: Thames and Hudson.

WOOLF, Virginia (1977). *Orlando*. London: Granada.

WOOLF, Virginia (1985). "A Sketch of the Past". *Moments of Being*. Jeanne Schulkind (ed.) London: Chatto and Windus, 1976 / New York: Harcourt Brace Jovanovich. 61-159.

WOOLF, Virginia (1992). *The Voyage Out*. Harmondsworth: Penguin Books.

WOOLF, Virginia (1992). *Jacob's Room*. Harmondsworth: Penguin Books.

WOOLF, Virginia (1992). *Mrs. Dalloway*. Harmondsworth: Penguin Books.

ZWERDLING, Alex (1986). *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: University of California Press.

*Ulysses and Les Demoiselles d'Avignon: The Interplay of Text and Painting*¹

“That’s what I complain of”, said Humpty Dumpty, “Your face is the same as everybody has – the two eyes, so – (marking their places in the air with his thumb) nose in the middle, mouth under. It’s always the same. Now if you had the two eyes on the same side of the nose, for instance – or the mouth at the top – that would be some help”.

“It wouldn’t look nice” – Alice objected. But Humpty Dumpty only shut his eyes and said “Wait till you’ve tried”.

(Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*)²

As Humpty Dumpty suggests, an object has to be unique and different in order to have its own identity. In emphasizing difference, as the necessary condition for avoiding repetition, Humpty’s words literally define the aesthetic changes introduced by modernist artists.

According to Lessing, artistic creation tries to imitate reality, seeking in that recreation an ideal of beauty (Lessing 1879). The poet works with the visible and the audible. The painter and the sculptor only deal with the visible. Some fundamental differences are established by the materials used in that “imitation”: painting and sculpture use figures and colours in space, while literature and music use sounds in time. The first is eminently spatial; the second necessarily implies a sequential structure. Both touch the reader’s or the spectator’s sensibility offering absent things as present, appearance as reality, causing pleasure with the illusions

¹ This paper is based on the MA dissertation: *Joyce and Picasso: the Interplay of Text and Painting* (Universidade de Coimbra, 1997).

² Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland / Through the Looking-Glass / The Hunting of the Snark* (New York: Random House, n.d.) 254-5.

created. However, as we have seen, the formal restrictions defined by these theories already admit the sensual nature of art and the time-space conditions underlying perception.

The exploration of forms and materials, in an attempt to transcend the constraints of verbal and pictorial language, achieves a striking expressiveness in James Joyce's *Ulysses* and Picasso's *Les Femmes d'Alger* (O.K. 1965). By interweaving styles, these innovative works subvert conventional modes of representation, putting them in dialogue with each other, and producing a synthesis of aesthetic evolution in painting and in literature. Traditionally perceived as something atemporal, painting breaks with the Renaissance model and becomes an art of *durée*, taking account of the temporal dimension by multiplying perspectives and juxtaposing planes. Literature, for its part, becomes an art of *stasis*, exploring the spatial dimension of language, suspending narrative sequence, fragmenting points of view, juxtaposing elements, and giving the impression of simultaneity.

The painting

Before looking at “a picture of Dublin”, I will suggest a brief reading of *Les Femmes d'Alger* (O.K. 1965). Indeed, it seems to me that the word “read” is particularly suited to the circumstances of decoding and interpretation required by a painting as a set of signs, an analogical code of forms and colours organized in space and apprehended as a sequence in time.

Let us begin with the title, for we tend to believe that titles explain paintings and provide the clues needed for the meanings of the aesthetic object. When Picasso showed the painting for the first time to a group of friends in 1907, Apollinaire named it “Le Bordel Philosophique”, perhaps an allusion to Sade's homonym work induced by the “hatched” forms of “les femmes” (Rubin 1988: 376). Later, at the first public exhibition in 1916, at “Salon d'Antin” in Switzerland, André Salmon changed it to *Les Femmes d'Alger* suggesting analogies with Velázquez's famous painting “Las Meninas”. When Kahnweiler asked Picasso about it, he exclaimed: “That name really teases me. It was invented by Salmon. You know it was ‘Le Bordel d'Alger’ since the beginning”. And he also explained that *Alger* was just a reference to the street in Barcelona where he used to buy his brushes and colours in his youth (Seckel 1988: 642).

The painting is conceived as a performance, a baroque *mise-en-scène*, showing characters and forms on a fragmented surface. Blending

different styles, such as El Greco's and Cézanne's, the pink and blue space is dominated by five naked women whose eyes insistently look into the spectator's eyes, causing a strong impression only comparable to the intense effect of Velázquez's "Las Meninas". We see ourselves "seen".

On the left side of the canvas, holding a curtain as if opening the scene, a woman in profile looks straight at us with her Egyptian eye. In a traditional pose of seduction, the central characters look intensively at us, their large eyes and ears evoking Iberian sculpture. On the right, between blue curtains, as she has just arrived, a mask-face keeps watching us with her black eye, while with the other she looks towards the left side of the composition. Defying the logic of traditional perspective, the last demoiselle stares outside the painting, her African mask placed at the top of her back.

Often considered to mark the beginning of the aesthetic movement later called Cubism, this painting was subjected to radical changes during the last stage of its composition: the final two demoiselles became deformed by the juxtaposition of different planes, mimicking our virtual movement around them and thereby adding a temporal dimension to the painting.

Reinforcing intimacy with the spectator, a half-table, boat-like, offers up a plate of fruit and establishes the contiguity between the space inside and outside the canvas, as if inviting us to sit down and enjoy the trip.

The sketches and studies produced before and during the composition of the painting describe the different steps taken towards the development of this new visual language. The early studies included two male figures, a student and a sailor. The first held the curtain open, and held a book and a crane in his right hand – before being changed into the Egyptian demoiselle; the second sat amongst the women, eating and drinking, before growing old and disappearing, leaving his place to us. The final version shows, as a palimpsest, the changes that occurred since the beginning.

The spectator or reader is a sort of Ulysses, who is supposed to face these sirens' silent eyes and assume his role as an active participant, instead of trying to escape from their charms. One must adopt the rule enounced by Stephen Dedalus in "Proteus": "Shut your eyes and see" (*U* 3:9). And what are we supposed to see? Perhaps, the equivalent in the text to the "fourth dimension" in painting:³

³ In a letter to Kahnweiler, Picasso claimed that when Leo Stein saw "Les Demoiselles" for the first time, he said mockingly, "That's the fourth dimension" (Cousins/Seckel 1988: 567).

Signs on a white field. Coloured on a flat: that's right. Flat I see, then think distance, near, far, flat I see, east, back. Ah, see now! Falls back suddenly, frozen in stereoscope. Click does the trick. (*U* 3: 418-420)⁴

The text

James Joyce seems to have been keenly aware of the questions raised in the visual arts by the modernist revolution, and especially their implications for the novel. Although he once said “Painting does not interest me”, the truth is that Joyce used to take photographs of certain paintings so he could observe them attentively “up near a window like a myope reading small print” (Budgen 1972: 189). “At the end of his examinations he would always attribute to the painting the qualities it in fact had” (Budgen 1972: 190), concludes the artist Frank Budgen, one of Joyce’s closest friends, and the only one with whom he discussed *Ulysses* in detail. He even gave Budgen a copy of the *Futurist Manifesto* and introduced him to Wyndham Lewis’ painting. Furthermore, one of the sources through which Joyce made contact with modernist aesthetic changes was certainly *The Egoist*, the magazine where *A Portrait of the Artist as a Young Man* was periodically published.

Thus, when he set out to parody romance in “Nausicaa”, he also parodied the conflicting pictorial norms of his day. His scheme for *Ulysses* designates painting the “art” of this chapter. It is not only because of the elements marked with the exclamation “Tableau” or the fact that the heroine, Gerty McDowell, likens the sea to chalk painting on pavement. These and the few other pictorial references in chapter hardly warrant its dedication to the art of painting. Rather, the entire structure of the chapter “evokes the situation of pictorial perception, and explores this situation in the light of the modernist ‘shift’ in norms” (Steiner 1991: 124). “Nausicaa” is essentially pictorial because we are always made to feel conscious of the ambient around Bloom, Gerty and her friends.

Playing with concepts of time and space, with polyperspectivism and the effects of light and colour, the text acquires a plastic and dramatic unity. Strategies and characters explored before and after this chapter converge here: Stephen’s thoughts about time and space, and the visible

⁴ The abbreviations of Joyce’s works used here are those commonly adopted in specialist studies.

and audible in “Proteus”; the fragmentation of space, effects of collage, and combination of forms and colours to “catch the eye” of “Aeolus”; the weaving of labyrinthine notions of time and space and parallaxic vision of “Wandering Rocks”; the parody of literary models and pastiches of styles developed in the “Oxen of the Sun”; and the display of polymorphic tableaux of “Circe”.

Several sketches and studies preceded “Nausicaa”, not to mention the changes that occurred during the composition of this chapter. It is worthwhile, I think, to consider here the impressionistic moment presented at the end of the fourth chapter of *A Portrait of the Artist*, because the two episodes are made up with the same touches. “Nausicaa”, says Fritz Senn, “continues the familiar technique of *A Portrait*, the repetition of an earlier event in a rearrangement, with a change of tone and a new slant” (Senn 1977: 286). In a similar seaside scenario painted with the changing colours of dusk, Stephen watches a girl wearing a blue dress, idealizing her simultaneously as a “madonna” and as a siren. Moreover, Stephen’s contemplative ecstasy leads him to a vision of a fragmented and distorted image of vibrations of light and colours, a “new” world announced as theory and expression of a new textual and pictorial language: “His soul was swooning in some new world, fantastic, dim, uncertain as under sea, traversed by cloudy shapes and beings. A world, a glimmer, or a flower?” (*P* 157).

“Nausicaa” is dominated by the interplay of *durée* and stasis: time is represented by the changing colours of dusk and Bloom’s stopped watch. Space is composed of other spaces: the beach, the chapel, and other spaces evoked either by Gerty or Bloom. And light, on which depends the visibility of space and objects, “Colours depend on the light you see” (*U* 13: 1132), is also the reference to calculate the time, “he thought it must be after eight because the sun was set” (*U* 13: 547-548).

The plot of “Nausicaa” is an interchange between an observer and a subject, the components of the traditional model; however, Joyce shows that the two roles are interchangeable. “It was a kind of language between us” (*U* 13: 944). Bloom watches Gerty seated on the beach. Gerty watches Bloom watching her. Each creates the other by creating the other’s response, inducing him or her to display or to desire. And the reader is given the privilege of having a multiple perspective of characters and spaces, but also the responsibility of completing the panel, assuming his role as an active participant, like the spectator before *Les Demoiselles d’Avignon*.

In a sort of paradise scene, we find our Ulysses facing the charms of a Nausicaa, after having escaped from the hostile atmosphere of “Cyclops” by ascending to heaven as a messiah. Several demoiselles are gathered here, “the lovely seaside girls” (*U* 13: 906): Gerty, Cissy, Edy, Martha, Molly and Milly, the last three brought to action by Bloom’s memory. There is also a sailor and a student. The first, almost invisible at the beginning, is represented by Bloom. The second, Stephen, is virtually present through the paper he left on the beach, in the morning, in “Proteus”, found by Bloom by the end of the chapter, as if answering Stephen’s questions: “Who watches me here? Who ever anywhere will read these written words?” (*U* 3: 414-415).

But the parallelism between “Proteus” and “Nausicaa” goes far beyond the coincidence of space, Sandymount beach. In the first one, devoted to philology, Stephen shuts his eyes to the morning light to see the essence of things, exploring the temporal and spatial dimensions of textual language. And Bloom, in the second one, wonders about visual language and the combination of colours, forms, light and framing. Both concentrate on the girls present on the beach at different moments, but only Bloom embarks on the erotic mirages displayed by Gerty. Stephen’s “pale vampire” incarnates on Gerty, “A vamp on her stockings” (*U* 13: 1022).

“But who was Gerty?” (*U* 13: 78) asks the conspicuous “arranger” (Hayman 1970: 70-78), playing the narrator and imitating her style. The first close-up gives her the status of heroine. Long and detailed descriptions lampoon old-style romance and traditional pictorial models: “a fair specimen of winsome Irish girlhood”. Thus, when we move from distance to closeness, as if a spectator before a painting, we have a general view before seeing any particular details: her *pose* “lost in thought, gazing far away into the distant sea”, “a languid queenly *hauteur*”; her silhouette “slight and graceful”; her face “almost spiritual in its ivorylike purity”; her mouth “a genuine Cupid’s bow”; her eyes “the bluest Irish blue, set off by lustrous lashes and dark expressive brows” (*U* 13: 79-113).

Beginning as examples of art as imitation, Gerty’s portraits gradually become illustrations of art as illusion and spectacle, while Bloom’s creations evolve from art as illusionism to a distorted and composite mirror, like “the cracked looking-glass of a servant” imagined by Stephen (*U* 1: 146).

The images displayed in Gerty's mind dramatize the ideal moments of her story: "her day dream of a marriage" and honeymoon, her husband, "tall with broad shoulders", "glistening white teeth under his carefully sweeping moustache", her ideal home, and a perfect domestic life in Victorian style (*U* 13: 238-242). We are made to see Gerty's collage of romance clichés as both ridiculous and pathetic. Her images emerge as pastiches of stereotyped heroines of popular novels or inspired in women's magazines of the time. In fact, during the composition of this chapter Joyce asked Mrs. William Murray to send him "a bundle of other novelettes and any penny hymn-book you can find as I need them" (*SL*: 247).

Transferring to Bloom the role of spectator, first idealized to be performed by Reggy Willy, she also transfers her dreams, turning him into a mixture of clichés: "Here was that she had so often dreamed" (*U* 13: 427-428): "dark eyes", "pale intellectual face", "moustache", "a foreigner" like "the photo she had of Martin Harvey, the matinee idol" (*U* 13: 415-416).

Gerty's romantic readings of her hero ironically depict the modes of pictorial representation centered on the "arrested moment", "a story of a haunting sorrow was written on his face" (*U* 13: 429):

There was the all important question and she was dying to know was he a married man or a widower who had lost his wife or some tragedy like the nobleman with foreign name from the land of song had to have her put in a mad house, cruel only to be kind.

(*U* 13: 656-659)

As the emotional intensity grows, the syntactic structure becomes more fluid, affected by the juxtaposition of different elements. Fragments of images from the ritual inside the chapel, sights of Gerty's companions and, obviously, of Bloom, create a composite surface producing the effect of parallax vision. The fireworks not only stress the climax as an orgasmic metaphor, but they also symbolize the fusion of sound, image, time and space. For a while, the voices of the "arranger", Gerty and Bloom congregate, till the moment the heroine offers her last "tableau" showing in movement a facet invisible in static poses: "Tight boots? No. She's lame! O!" (*U* 13: 771).

The vision of her "jilted beauty" ends suddenly the enchantment produced by the illusions when she was on show. As a consequence, it makes Bloom ponder on the way he was induced to idealize the model

and how he helped, as a spectator, in the cobuilding of mirages. Turning from his visual possession of Gerty, Bloom remembers his courtship of Molly and wishes he had a full length oil-painting of her then. So, he recreates a portrait of Molly adding facets of Martha, Milly, Gerty, Edy, Cissy: “All tarred by the same brush. Wiping pens on her stockings” (U 13: 949-950), “Same style of beauty” (U 13: 1222). Past, present and future converge “frozen in stereoscope”:

Open like flowers, know their hours, sunflowers, Jerusalem artichokes, in ballrooms, chandeliers, avenues under the lamps. Nightstock in Mat Dillon’s garden where I kissed her shoulder. Wish I had a full length oilpainting of her then. June that was too I wooed. The year returns. History repeats itself. Ye crags and peaks I’m with you once again. Life, voyage round your little world.

(U 13: 1089-1096)

History repeats itself “with a difference”: we are allowed to see Bloom’s fragmentary recreation of events and how he helped in the composition of his image anticipating the effect he would like to produce. “Ought to attend my appearance my age. Didn’t let her see me in profile” (U 13: 836). Making a self-portrait, he imagines himself the hero of the story amazingly identical to the one idealized by Gerty, “like the nobleman with a foreign name”, “The Mystery Man on the beach, prize titbit story by Leopold Bloom” (U 13: 1060):

Here’s the nobleman passed before. Blown in from the bay. Just went as far as turn back. Always at home at dinnertime. Looks mangled out: had a good tuck in. Enjoying nature now. Grace after meals. After supper walk a mile. Sure he has a small bank balance somewhere, government sit. Walk after him now make him awkward like those newsboys me today. Still you learn something. So long as women don’t mock what matter? That’s the way to find out. Ask yourself who he is now. See ourselves as others see us.

(U 13: 1053-1059)

For Gerty, he was her “dreamhusband”. For Bloom, she was “a dream of wellfilled hose” (U 13: 793). Considering women and the art of seducing, he compares to pictorial language the effects of light, colour and perspective “to catch the eye”. The result seems a curious version of *Les Demoiselles d’Avignon*:

Must have stage setting, the rouge, costume, position, music. Name too. *Amours* of actresses. Nell Gwynn, Mrs Bracegirdle, Maud Branscombe. Curtain up. Moonlight

silver effulgence. Maiden discovered with pensive bosom. Little sweetheart come and kiss me.

(U 13: 855-859)

Art as imitation or mirror is transformed into a distorted and composite image of the model or reality being represented. “I want (...) to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book”, said Joyce to his friend Budgen (Budgen 1972: 69).

Characters and spaces made up of a mosaic of details and facets oblige the reader to shift from closeness to distance and to establish relations and meanings between the various elements in order to achieve a global vision, similar to that required of the spectator before a cubist canvas. The intense visual impact turns the reader into a spectator, underlining the return to the concept of art as spectacle and epiphany.

Words? Was it their colours?

References

BUDGEN, Frank (1972). *James Joyce and the Making of Ulysses*. London: Oxford University Press.

HAYMAN, David (1970). *Ulysses: The Mechanics of Meaning*. Madison: University of Wisconsin Press.

COUSINS, Judith & Hélène Seckel (1988). “Éléments pour une chronologie de l’histoire des Demoiselles d’Avignon”, Hélène Seckel *et al.* (eds.), *Les Demoiselles d’Avignon*. Paris: Éditions du Musée Picasso.

JOYCE, James (1989). *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916], ed. by Richard Ellmann. New York: Viking Press.

JOYCE, James (1963). *Selected Letters of James Joyce*, ed. by Richard Ellmann. New York: New Directions.

JOYCE, James (1986). *Ulysses* [1922]. The corrected text edited by Hans Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. London: Penguin Books.

LESSING, Gotthold Effrainn (1879). *Selected Prose Works of G. E. Lessing*, Ed. by Edward Bell. London: G. Bell.

RUBIN, William (1988). “La genèse des Demoiselles d’Avignon”, Hélène Seckel *et al.* (eds.), *Les Demoiselles d’Avignon*. Paris: Éditions du Musée Picasso. 1988.

SECKEL, Hélène (1988). “Anthologie, parole de peintre”. Hélène Seckel *et al.* (eds.), *Les Demoiselles d’Avignon*. Paris: Éditions du Musée Picasso.

SENN, Fritz (1977). “Nausicaa”, Clive Hart & David Hayman (eds.), *James Joyce’s Ulysses: Critical Essays*, Berkeley: University of California Press.

STEINER, Wendy (1991). *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*. Chicago: Chicago University Press.

A Palavra Encaixilhada na obra de António Sena

As naturezas mortas nasceram, ao que parece, da necessidade de afirmação da abundância pelo registo dos restos de refeições, mais ou menos lautas, das famílias burguesas. As naturezas mortas testemunham, pois, o poder, pela exposição do excesso.

Não sei se poderemos chamar naturezas mortas às obras de António Sena. Mas sei que nos seus trabalhos Sena nos apresenta composições plásticas construídas com restos de textos, frases, palavras e letras. Estes trabalhos podem também entender-se como confirmação crítica do excesso e do poder da palavra.

Poder que intervém na fundação e na manutenção da cultura ocidental. Essa cultura que se apoia, por um lado na palavra clássica de Gregos e Romanos (a palavra da razão) e por outro, não o esqueçamos, na palavra do Livro Sagrado (a palavra de Deus).

Cultura que sempre exibiu a “ambição, a exigência ou o fantasma de possuir o mundo e de o analisar para o dominar” (Baudrillard 2001: 44) auxiliada pela palavra científica (a palavra da objectividade).

A obra de António Sena relaciona-se inequivocamente com a escrita. Integra-a mas fá-lo de um modo perversamente poético: torna-a ilegível e desse modo a transforma também numa espécie de anti-escrita ou neo-escrita, numa espécie de manifesto contra a racionalidade de todos os sistemas redutores e monolíticos.

Fá-lo de uma forma eficiente: pela ilegibilidade impõe-lhe a visibilidade, aproxima-a do signo pictórico (cf. Lyotard 1985: *passim*).

A afirmação do corpo da palavra, assim urdida no espaço plástico, adia duplamente o seu significado, pois apresentar ou significar até ao

limite a totalidade dos significados, “esse excesso na arte e no pensamento, nega a evidência do que é dado, escava o legível e confirma a convicção de que nem tudo está dito, escrito ou apresentado” (Lyotard 1991: xvi – trad. nossa).

O texto, espoliado de estrutura gramatical, sem sintaxe nem morfologia, passa a ser, irremediavelmente, mais um elemento da composição pictórica. O perfil formal que assim adquire fá-lo ficar retido nas malhas do código visual, tornando ausente, ou quase ausente, o código linguístico.

Com efeito, se olharmos, mantendo alguma distância, algumas das séries dos trabalhos iniciados pelo pintor em meados de 70 e desenvolvidos nos anos 80, encontramos, quase em exclusivo, a presença do texto: os sinais alinham-se respeitando a estrutura horizontal e o tempo da escrita. Há mesmo uma ênfase dessa linearidade pelo recurso quase sistemático a formas caligráficas, num cursivo ininterrupto que acompanha, ou nega, linhas pacientemente desenhadas sobre a tela.

No entanto, a observação mais próxima revela tratar-se de uma memória de escrita, um simulacro de sons que se enrolam e desenrolam em grafismos contínuos: letras inventadas, garatujas, sinais de improváveis alfabetos, respeitando sempre hipotéticas pausas, espaçamentos e entrelinhas, que se organizam no espaço pictórico sem nunca abandonar a “sugestão de uma escrita linear contínua” (Pereira 1995: 609). Aqui reencontramos a atitude da criança que imita o escrever do adulto já que os seus sinais “não são interpretações, colocam-se antes da interpretação, na sua génese, têm origem numa apropriação da aprendizagem de escrever e contar” (Molder 1990: s.p.).

Ocasionalmente a palavra surge identificável, enquanto texto (normalmente noutra língua), ou isolada. Então, recupera o quotidiano. Com sentidos vagos, lembra as inscrições rápidas e fugidias que se fazem nas carteiras das escolas ou nos blocos de notas de reuniões fastidiosas. Aí se afasta da intenção literária das inscrições das telas de Twombly, de quem formalmente se aproxima, mas cujas referências culturais parece recusar.

Mas não é esta a única estratégia usada pelo autor para assegurar a visualidade da palavra. Enfatiza também o significante até à exaustão sobrepondo palavras e assim dissolvendo o seu significado num nada originado na possibilidade de tudo poder ainda ser. Ou seja, as camadas de textos formam um imenso palimpsesto “sobrelegível — portanto ilegível” (Barthes 1984:187).

A palavra atravessa “as diversas densidades, os planos invisíveis em que a escrita faz decorrer a orquestração de sinais-formas, e vem ao de cima numa última transparência em velatura epidérmica e enigmática” (Lemos 1983). Sabemos que está escrito mas é impossível saber o que está escrito.

O processo de ocultação e desocultação é ainda reforçado pela colagem. Sena fixa sobre o papel, sobre a tela, outros papéis. Cobre-os com tinta, com traços, esconde-os em parte e deixa que escondam partes do trabalho: de novo afirma, desdiz e volta a afirmar, num vaivém de formas, sinais, grafismos, rasuras e gestos. Quando essas bases contêm elementos tipográficos (formulários, projectos de engenharia, jornais) a intervenção torna-se definitiva e censória. Parece querer afirmar a sua descrença na credibilidade da palavra impressa em favor da garatuja individual e subjectiva.

Não raras vezes elege a folha de papel em branco, tornando principal protagonista do trabalho plástico essa base ancestral da escrita. Pausa do gesto, poética do vazio, promessa do impossível. A palavra torna-se presente porque ausente.

É nesta dialéctica de negação/afirmação, de apropriação/espoliação que se abre a brecha onde se situa a obra—na refundação e reinvenção do espaço da pintura.

Os títulos que o autor atribui em nada contribuem para reduzir a curiosidade, amparar a dúvida, ou mesmo surpreender o observador. Deliberadamente impedem-se de sugerir trilhos de interpretação.

A sua maioria é “*sem título*” (o que não deixa de ser já um título), os restantes ou são numerados (composição n.º...) ou compostos por associações de maiúsculas sem critério evidente (SM-SLT).

Poderemos concluir, então, que mesmo a nomeação, o acto mais imediato e ancestral de relacionar a palavra com a pintura, é evitada.

De novo o autor se furta à possível presença de um sentido, ao espectro de qualquer significação ou à restrição imposta por uma qualquer ancoragem (cf. Rio 1968: *passim*).

O secretismo que assim se instala, numa pintura feita diário, apela para um sentimento voyeur e transporta-nos para uma espécie de *grau -1* da escrita que desperta em nós rituais de decifração.

Resta então saber o que se vê no que não se lê.

Vê-se, portanto, um texto que não o é (no sentido literário) e imagens que hesitam em sê-lo.

É uma obra em que a imagem também não fala – pelo contrário, suscita em nós a consciência de uma voz interior.

Actualiza a infância como o tempo em que tudo pode ainda ser e em que o desejo se regista em garatujas cujo sentido só se completa no apoio de uma legenda oral.

Obra parca em representações identificáveis, liberta-se também da retórica visual, torna-se sobretudo evocativa. Não diz – sugere.

É uma imagem intencionalmente *gauche*, linear, breve no pormenor, frequentemente ambígua na sua significação, com um traçado próximo do da escrita com quem partilha regras e espaço sem que exista qualquer princípio de soberania entre os dois. Esta foi aqui abolida, como em Klee, ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante, a justaposição dos elementos pictóricos e a sintaxe dos signos: o signo verbal e a representação visual são apreendidos de uma só vez (cf Foucault: *passim*).

Também Sena ultrapassa deliberadamente as fronteiras entre os dois sistemas, verbal e visual. Expandindo os seus respectivos campos cria novas sínteses comunicativas. Poderemos dizer que pinta poesia, escreve pintura e desenha a música? (cf Aguilera 2000: *passim*).

O registo do gesto, que noutros autores da pintura *gestual* e da *action painting* parece tornar-se uma espécie de ampliação da própria assinatura (cf. Butor: *passim*), quer seja pintado, esgravatado ou riscado, assume, em Sena, um carácter de impressão digital, de código de identificação e toma mesmo, por vezes, a forma do seu próprio nome. Inscrição que lembra as marcas deixadas por anónimos nos lugares públicos das cidades ou a firma titubeante da criança.

Os números, e os símbolos que lhes estão comumente associados, são elementos constantes e remetem-nos, de novo para memórias de infância, para contabilidades fictícias mas obrigatórias.

Podem também acompanhar gráficos de colunas verticais onde o rigor da linha é desmentido por cores esborratadas que se empilham indicando, talvez, a inutilidade de qualquer quantificação.

Surgem sobre suportes variados: folhas de sebenta? Certamente papéis de música — pautas; papéis de cópia — linhas; papéis de contas — quadrículas.

No entanto, a rigidez da linha e da quadrícula parecem estar presentes unicamente para sublinhar a insubmissão do traço: matrizes ordenadoras, de presença gráfica afirmada, testemunham e sublinham o gesto da desobediência, tornam-se as grelhas dum exercício de liberdade.

Existe, ainda, uma outra sobreposição fundamental para a compreensão da obra de António Sena. É a sobreposição do tempo.

Ao tempo da apreensão da letra enquanto *linha gráfica* — tempo da identificação (tempo em Sena sempre adiado) — sobrepõe o tempo da decifração da letra enquanto *linha plástica* — tempo da fruição (Lyotard 1985: 216-217).

Mas à horizontalidade do tempo do verbo associa-se o tempo que se plasma na verticalidade do espaço da obra.

Com efeito, a já referida estratificação da composição plástica, que é, de resto, uma das formas do “fazer” que a pintura permite pela sua própria natureza, é exposta em Sena como o produto final da pintura.

Dito de outro modo, não é uma obra acabada que se expõe mas o próprio processo do fazer, num dos momentos do seu percurso.

Assim se assume o tempo, não só na dimensão que lhe empresta a palavra, mas na perspectiva arqueológica: assume-se o antes, o agora e deixa-se em aberto a possibilidade do depois.

À horizontalidade do tempo do verbo, à verticalidade do espaço temporal da pintura associa-se, portanto, a espiral do tempo da História.

Na dinâmica assim instalada, essa mesma sobreposição os poderia silenciar. Enquanto mensagem visual, no limite, estas telas tendem para o nada que se instala no branco ou para o tudo que habita o negro.

Escola Superior de Educação, IPP

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez (2000). “Pintar Poesia, escrever Pintura”. *Ver las Palabras, Leer las Formas*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, Galicia. 79-116

BARTHES, Roland (1984). *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.

BAUDRILLARD, Jean (2001). *Palavras de Ordem*. Porto: Campo das Letras.

BOURRIAUD, Nicolas (1999). “L’art à livre ouvert”. *Beaux Arts*, 178 (mars): s/p

BUTOR, Michel (1969). *Les Mots dans la Peinture*. Paris: Flammarion.

FOUCAULT, Michel (1997). *A Ordem do Discurso*. Lisboa: Relógio D'Água.

LE MOS, Fernando (1983). *Prémios de Arte em Portugal, 1982 / António Sena, a Escrita e o Objecto. Colóquio-Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LYOTARD, Jean François (1985). *Discours, Figure*. Paris: Editions Klincksieck.

LYOTARD, Jean François (1991). “Foreword: After the Words”. Gabriele Guercio (ed.). *Art after Philosophy and After — Collected Writings of Joseph Kosuth, 1966-1990*. Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press. xv-xviii.

PEREIRA, Paulo (1995). *História da Arte Portuguesa*, Vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores.

RIO, Michel (1968). “Le dit et le vu”. *Communications*, 29. Paris: Seuil: C.H.E.S.S.

NAZARÉ, Leonor (2002-2003). “Glossolalia”. *António Sena – Pintura*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Outubro 2002 a Janeiro 2003

MOLDER, Maria Filomena (1990), “Arte de Rememoração”. *António Sena - Obras sobre Papel*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna, Outubro.

SENA, António (2003). *Pintura/Desenho 1964-2003*, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Julho/Outubro.

5. O LÚDICO E O FORMATIVO

BRANCA

O elefante cor de rosa, de Luísa Dacosta:

A interacção semiótica texto-imagem na escrita literária para crianças¹

Embora estejamos conscientes de que condições históricas distintas podem originar convenções culturais e literárias diversas (Fokkema e Ibsch 1997: 18), julgamos poder identificar na íntima articulação das componentes da literariedade com as componentes da poeticidade (García Berrio 1994: 45) um dos traços que definem e caracterizam a comunicação literária e que estão na base da sua natureza intrinsecamente pluri-isotópica e polissémica. Concebidas como uma opção pragmática baseada em convenções culturais, as componentes da literariedade necessitam da propriedade da poeticidade, não codificável nem estritamente previsível, para se converterem em experiências semióticas às quais se atribui valor estético (García Berrio e Hernandez Fernandez 1990: 70-71). Nesta perspectiva, se é verdade que a especificidade da comunicação literária não pode ser reduzida exclusivamente às componentes da literariedade, já que o efeito das componentes da poeticidade transcende o das da literariedade, verifica-se que as componentes da poeticidade se projectam sempre nos esquemas materiais do texto, isto é, são indissociáveis das componentes da literariedade, as quais devem figurar como sua causa necessária e directa.

Um dos aspectos que especificamente singulariza a comunicação literária reside naquilo que António García Berrio (1994: 81 e ss.) designa como a prática sistemática e intencional da excepção comunicativa, a qual, exprimindo frequentemente uma visão inabitual dos eventos,

¹ Este trabalho, elaborado no âmbito do projecto “Infância, Memória Literária e Saberes”, teve o apoio parcial da unidade de investigação da FCT CIFPEC-LIBEC (Universidade do Minho).

contribui para aumentar o grau de perceptibilidade dos objectos e, decorrente dessa modificação das expectativas pré-definidas, contribui igualmente para um acréscimo da informação e do grau de cooperação interpretativa por parte do leitor.

Se a novidade semiótica, tal como aqui é definida, se pode concretizar verbalmente por meio de um conjunto de procedimentos de intensificação estilística (Riffaterre 1973: 56) que, enfatizando e amplificando os matizes simbólico e polissémico das palavras, procuram operar uma recriação ou ressemantização do real, no caso da escrita literária para a infância é nossa opinião que a novidade semiótica não pode ser plenamente compreendida se reduzida exclusivamente à materialidade verbal do texto apresentado. Com efeito, na escrita literária para a infância o texto icónico surge frequentemente associado ao texto verbal e, em certos casos, mantém com ele uma peculiar relação de interaccionismo sógnico, originando um novo e complexo objecto só passível de leitura em toda a sua riqueza semiótica se tivermos em conta esse carácter híbrido das múltiplas linguagens que o compõem.

À leitura progressiva e sequencial, proporcionada pela linearidade do significante, que segue um percurso obrigatório e geométrico – de cima para baixo, da esquerda para a direita –, associa-se a leitura espacial do texto icónico, originando um complexo objecto semiótico onde, graças ao grau de predicabilidade das múltiplas intersecções recíprocas, jamais existe informação que possa ser encarada como excedentária ou suplementar. De facto, na medida em que os espaços na página não podem ser considerados como arbitrários, uma vez que desempenham, como realçou Victor Watson (1992: 12), uma função eminentemente territorial, o texto icónico pode constituir-se criativamente como uma forma de produzir ou de concretizar a tensão narrativa, graças aos meios como as formas, as cores e as diferenças territoriais são, nesse espaço, estrategicamente exploradas. Interpretando-se e traduzindo-se mutuamente, por meio de processos que podem ser os da redundância, os da extensão e expansão da pluri-isotopia do texto verbal ou ainda, por exemplo, os da criação de novas histórias, verbalmente não explicitadas pela materialidade linguística das palavras (cf., por exemplo, William Moebius 1986; Joanne M. Golden 1990; Peter Hunt 1994: 175-188; ou Teresa Colomer 2002, 2003), os elementos verbais e os elementos visuais auxiliam o leitor ainda pouco experiente a participar cooperativamente no texto e a transformá-lo de acordo com as suas experiências.

Ora, *O elefante cor de rosa*, de Luísa Dacosta (1996), com ilustrações de Francisco Santarém e orientação gráfica de Francisco M. Providência, constitui um texto no qual a recusa explícita de uma rotinização de experiências semióticas se manifesta com grande ênfase.

O estranhamento, anunciado pelo título² e concretizado, ao longo da narrativa, por meio de diversas estratégias retórico-discursivas, é ludicamente exercitado pelos contrastes cromáticos e pelos territórios ocupados pelos vários tipos de texto na página, contribuindo as componentes verbal e icônica, num processo de interação sónica, para um constante derrogar de expectativas.

A narrativa inicia-se pela expressão, grafada em letras minúsculas, “no sonho, a liberdade...”, acompanhada simetricamente, na página par, pela imagem do elefante cor de rosa em movimento. Se esta expressão constitui, para um leitor conhecedor da obra de Luísa Dacosta, a divisa que unifica todos os seus textos, julgamos que, neste conto, ela poderá desempenhar uma função simbólica, já que parece funcionar como uma espécie de protocolo de leitura estabelecido com o seu leitor, convidando-o a seguir a personagem principal que, sendo maravilhosa e possuindo um conjunto de atributos que a parecem remeter para um certo universo da infância, o conduzirá também a um determinado mundo possível onde a instauração do onírico se torna sinónimo de liberdade, no sentido em que possibilita imaginar, fruir e criar.

Derrogando expectativas entretanto construídas, a página seguinte apresenta-se com um fundo azul e a presença da expressão hiperco-dificada “era uma vez”, a qual, marcando uma ruptura com o mundo quotidiano, introduz o leitor no pacto da ficcionalidade e remete o estado de coisas que será narrado para o contexto do maravilhoso e do simbolismo: “Era uma vez um elefante cor de rosa...” Se a construção frásica e a sua disposição na página parecem aproximar a narrativa de um certo tom de oralidade, elas contribuem igualmente para manter o leitor na expectativa daquilo que será narrado a seguir.

O virar da página defrauda ostensivamente as expectativas previamente construídas: “Mas não existem elefantes cor de rosa!” A modi-

² Em clara ruptura com os quadros de referência comuns (Azevedo 1995: 52) do mundo empírico e histórico-factual e, em certa medida, recuperando alguns quadros de referência intertextuais herdados da Walt Disney, o elefante, animal pesado e corpulento, é aqui apresentado como que reinventado pela sua cor rosa, adquirindo os atributos da leveza e graciosidade de que a panorâmica das guardas é, aliás, bem reveladora.

ficação da cor de fundo da página, associada à construção contrastiva, mantendo cromaticamente o mesmo tipo e cor de letra, colocam em causa o pacto da ficcionalidade, anteriormente instituído, e este procedimento constitui uma forma de, por um efeito de osmose entre o mundo possível do texto e o mundo empírico e histórico-factual, suscitar a geração de importantes efeitos perlocutivos.

A expectativa não cumprida conduz o leitor a virar a página, procurando encontrar uma coerência para a formulação das suas hipóteses interpretativas. Dando continuidade cromática e espacial à linha da página anterior, o texto visual apresenta um pedaço verde da paisagem do mundo que o elefante habita, ao mesmo tempo que a página ímpar destaca verbalmente uma informação que, até certo ponto, contraria a informação acerca da não existência de elefantes cor de rosa. Deste modo, localizando verbalmente o planeta do elefante cor de rosa num mundo verosímil, mas distante do nosso mundo empírico e histórico-factual, o mundo possível instaurado pelo maravilhoso é reposto.

E esse mundo é o da vida e o da cor, o da alegria espontânea, o da brincadeira permanente, onde todos os elementos, animais e plantas, se conjugam numa harmonia edénica. A ênfase na cor branca, símbolo da transparência espontânea das emoções e que, em larga medida, retoma as páginas iniciais do texto e o pacto então estabelecido com o leitor referente à liberdade que o mundo onírico proporciona, é aqui realçada visualmente pela disposição estratégica do texto. De facto, tanto aqui como noutros momentos, a mancha gráfica organiza geograficamente as páginas em dois percursos narrativos paralelos que, passíveis de ser lidos horizontalmente e/ou horizontal e verticalmente, e, por vezes, de forma independente do campo semântico definido pela delimitação territorial das páginas, contribuem para um alargamento das possibilidades interpretativas do texto: um desses percursos ocupa as duas páginas (par e ímpar) e surge grafado em caracteres fortemente destacados, ao passo que o outro ocupa a parte inferior das páginas e, surgindo em caracteres bem mais pequenos, concretiza, exemplificando, o enunciado destacado.

A ênfase na expressão “todos os dias”, reiterada em posição inicial três vezes, sendo duas delas isolada, e reforçada, no texto destacado, pela presença do advérbio “sempre”, acompanhada de formas verbais no pretérito imperfeito, procura exibir ostensivamente o mundo edénico onde viviam os seres deste planeta. Este esforço de exibição é complementado e alargado pela interacção semântica e espacial que o texto visual

estabelece com o texto verbal. De facto, graças à confluência inter-semiótica destas duas linguagens, torna-se possível ao leitor/receptor inferir imagens de harmonia, alegria, espontaneidade, liberdade e são convivência entre elementos que, de acordo com determinados quadros de referência comuns, não seria previsível encontrarem-se associados.

Noutros casos, por exemplo, a profunda interacção entre estas duas linguagens leva a que o leitor encare ludicamente o texto visual como uma espécie de continuidade e uma extensão do texto verbal: as pequenas manchas que surgem na página oposta à iniciada pela construção contrastiva “Um dia, porém,” poderão eventualmente ser lidas como uma suspensão da asserção, a que o início de uma imagem abruptamente cortada dará alguma resposta.

A análise do texto verbal confirma esta hipótese de leitura: a ruptura do *statu quo* do mundo edénico. A personagem principal, tratada afectivamente pelo diminutivo “elefantezinho” e, posteriormente, fortemente aproximada ao leitor pela presença do adjectivo possessivo “nosso”, experimenta o sofrimento e a dor pela morte do Outro, simbolicamente representada aqui na flor branca que murcha.

As isotopias da vida *versus* morte e a busca incessante do Outro, porque concebido como interlocutor fundamental para a própria definição do Eu, revelam-se fundamentais ao longo desta obra e são, em larga medida, amplificadas pela interacção semiótica do texto verbal com o texto icónico. À vida, definida pela presença e camaradagem do Outro, da festa contínua, do colorido, cromaticamente representado por uma profusão de cores onde predominam o verde, o azul e o amarelo, opõe-se a morte, com os correlatos da noite, da solidão, da dor, do sofrimento e uma recusa dessas cores enquanto elementos simbólicos preponderantes. De facto, a dúvida e a estupefacção face a um mundo que se afigura desconhecido são-nos apresentadas numa página cromaticamente contrastante com as restantes.

Novamente o texto se socorre das páginas em branco, apenas com os blocos de texto estrategicamente destacados, como forma simbólica de exprimir a espontaneidade e a transparência das emoções decorrentes da experiência da ausência do Outro.

A transformação do seu mundo, anunciada gradualmente pelo murchar da flor branca, e concretizada depois na modificação cromática daquilo que o rodeia e na descoberta de outras realidades que obstaculizam um acesso transparente, espontâneo e, até certo ponto, ingénuo ao seu mundo levam este ser enorme e corpulento a lançar um grito aflitivo, solicitando ajuda.

A noite, símbolo supremo da dor e do sofrimento causados pela consciencialização da ausência do Outro, revelar-se-á paradoxalmente o espaço e a oportunidade para a conquista de uma nova amizade, a qual, embora insólita e inusitada, parece concretizar-se numa aparente reposição da ordem inicial que, entretanto, fora abalada: a amizade, o companheirismo, a descoberta de outros mundos.

Organizado numa sequência contínua de desenhos, o texto icónico permite ao leitor aperceber-se da singularidade desta amizade e do alargamento do conhecimento do mundo que ela proporciona ao elefantinho, conhecimento esse que a página seguinte, cromaticamente contrastante com a anterior, metaforicamente simboliza através da profusão de estrelas douradas de diversos tamanhos que, como plano de horizonte, se mostram ao seu leitor.

A noite, anteriormente concebida como retrato da dor e do sofrimento, readquire, no companheirismo do cometazinho e do elefantinho, o atributo de ser “esplendorosa e azul, / como azuis eram as asas dos pássaros / do planeta feliz, onde tinha vivido.” A transformação do mundo dá-se, pois, em razão dos olhos e do estado de espírito com que esse mundo é visto, e é neste contexto, próximo do clímax narrativo, que a personagem principal exprime o seu desejo: ter companheiros porque “a solidão é difícil de suportar.”

Ora, uma solução capaz de assegurar simultaneamente a liberdade e a segurança ao companheiro elefante não parece exequível nos princípios de realidade do mundo empírico e histórico-factual, já que os homens não parecem manifestar o entendimento necessário para compreender e lidar com um ser que simbolicamente representa a alteridade.

A resolução da narrativa, apresentada novamente numa página com fundo branco, faz-se pela consolidação do mundo maravilhoso, ao afirmar-se a materialização do elefante cor de rosa na imaginação de uma criança, facto que o texto icónico, com que se encerra a narrativa, evidenciará ostensivamente: a roda de meninos, de várias cores e em posturas corporais diferentes, habitando um mundo delimitado pelo formato do elefante e definido por uma gradação de cores, onde predominam o azul e o verde do “planeta feliz”.

Verdadeiro percurso simbólico de aprendizagem e crescimento, onde o *topos* da busca incessante do Outro, anunciado pelo texto icónico que envolve toda a capa do livro, se evidencia a cada passo, esta obra de Luísa Dacosta constitui um hino à vida, à amizade, à camaradagem e à solidariedade entre todos, independentemente da natureza, forma ou existência particular de cada um.

Porque esta é uma obra semioticamente rica onde vários percursos de leitura são simultaneamente possíveis, desde os percursos exclusivamente centrados no texto icónico até àqueles que avaliam a interacção semiótica entre as duas linguagens, e porque o texto se constrói, em larga medida, na base de um jogo de derrogação de expectativas, parece-nos que ele possuirá atributos suficientes para se integrar na categoria dos textos inovadores e criativos, de que fala Iurij Lotman (*apud* Pozuelo Yvancos 1998: 236). São estes textos, desafiadores dos códigos já conhecidos, que, em larga medida, actuam como catalisadores dos sistemas semióticos culturais, incentivando uma renovação criativa dos mesmos.

Ora, encontrando-se a criança que interage com os textos da literatura infantil num processo de aprendizagem e de fertilização da sua competência enciclopédica, é nossa opinião que ela deve ter a oportunidade de contactar com textos literários de qualidade, isto é, textos que, permitindo-lhe experimentar o rico caudal das possibilidades do imaginário, lhe possibilitem, igualmente, fruir uma palavra intensificada na sua riqueza pluri-isotópica. É que estes saberes relativos aos textos e à língua, em particular o agir na língua e pela língua, asseguram-lhe o saber-fazer necessário para poder modelizar de modo mais consciente e livre o mundo.

Universidade do Minho

Referências

AZEVEDO, Fernando Fraga de (1995). *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco: entre a ordem e a aventura*. Porto: Porto Editora.

COLOMER, Teresa (dir.) (2002). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

COLOMER, Teresa (2003). “Aprendizajes literarios en los libros para primeros lectores”, Carvalho, Freitas, Palhares e Azevedo (org.), *Saberes e práticas na formação de professores e educadores. Actas das Jornadas DCILM 2002*. Braga: Departamento de Ciências Integradas e Língua Materna/Instituto de Estudos da Criança.113-123.

DACOSTA, Luísa (1996). *O elefante cor de rosa*. Ilustrações de Francisco Santarém. Lisboa: Civilização.

FOKKEMA, D. W. e Elrud IBSCH (1997). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1994). *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA BERRIO, Antonio e Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (1990). *La poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.

GOLDEN, Joanne (1990). *The Narrative Symbol in Childhood Literature. Explorations in the Construction of Text*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.

HUNT, Peter (1994). *Criticism, Theory & Children's Literature*. Oxford: Blackwell.

MOEBIUS, William (1986). "Introduction to Picturebook Codes". *Word and Image*, 2:2: 141–158.

POZUELO YVANCOS, José M (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

RIFFATERRE, Michael (1973). *Estilística estrutural*. São Paulo: Cultrix.

SHAVIT, Zohar (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens & London: The University of Georgia Press.

WATSON, Victor (1986). "The Possibilities of Children's Fiction", Morag Styles, Eve Bearne & Victor Watson (eds.), *After Alice. Exploring Children's Literature*. London: Cassell. 11-24.

Versos de fazer Ó-Ó, de José Jorge Letria e o diálogo verbal-pictórico

picture books seem to demand rereading; we can never quite perceive all the possible meanings of the text, or all the possible meanings of all the pictures, or all the possible meanings of the text-picture relationships.

(Sipe 1998: 101)

Em muitos livros de destinação extratextual infantil, assume hoje particular relevância semântica a construção pictórica, representando as imagens uma das componentes basilares de fixação ou de ampliação de elementos fundamentais do texto verbal, bem como de verdadeira “orientação” do leitor na busca ou na confirmação de sentidos.

A leitura de *Versos de Fazer Ó-Ó* de José Jorge Letria, com ilustrações de André Letria,¹ resulta de um percurso interpretativo que segue um conjunto de pistas lançadas pela cooperação código verbal-código visual, uma leitura motivada, desde o início, pela observação da própria capa deste livro, elemento paratextual que, como deseja o ilustrador, suscita logo o caminho do sonho “para além do texto” (Pimenta 2002: 6).

Na nossa análise, incidiremos na componente maravilhosa, que engloba essencialmente as figuras e os cenários recriados e que se evidencia não só nas palavras, mas também nas ilustrações da colectânea.

Sempre no sentido de deslindar a natureza do diálogo entre a linguagem verbal e a linguagem pictórica em *Versos de Fazer Ó-Ó*, não descuraremos, também, na nossa abordagem, as configurações retóricas,

¹ O ilustrador André Letria recebeu, com *Versos de Fazer Ó-Ó*, o Prémio Nacional de Ilustração do IPLB / APPLIJ - IBBY 1999. A técnica utilizada neste livro consiste em pintura acrílica sobre papel.

a dimensão simbólica de alguns elementos significativos e, ainda, os intertextos que vão sendo convocados pelos pequenos quadros poéticos e visuais que o livro guarda.

Um dos aspectos nucleares da análise residirá na desconstrução dos sentidos tropológicos e/ou conotativos nos quais se alicerçam os versos do autor de *Lendas do Mar* e algumas imagens de André Letria, duas componentes que formam, em nosso entender, uma original unidade sónica e conceptual.

Com efeito, ao folhearmos *Versos de Fazer Ó-Ó* impõe-se-nos, de imediato, uma primeira nota: as palavras de José Jorge Letria parecem nascidas para uma natural harmonia com as ilustrações de André Letria, que respeitam, de modo agradável, a dimensão mágica do texto em verso de que vive a coletânea, exemplar pelo “encantamento e a fascinação” que provoca, esse poder que Álvaro Magalhães, por exemplo, atribui quase em exclusivo à poesia (Magalhães 1999: 11).

Parece, assim, evidente, desde o início, a intenção de desencadear, pela combinação palavras-ilustrações, um fascínio quase hipnótico, uma sensação ilusória de embalo, sendo o objectivo acalantar para adormecer. A matéria textual está, efectivamente, articulada com os desenhos, propondo-se assim um percurso de leitura de carácter híbrido ou bimédio (Maia 2002: 4), já que ambas as componentes se vão “desdobrando” de um modo uno e coerente,² desde um “estado de olhos bem abertos”, como surgem na capa, até um conclusivo estado de “olhos bem adormecidos ou fechados”, como se encontram antiteticamente pintados na contracapa do livro. A própria imagem associada à estrofe que fecha o livro corresponde à representação de um menino adormecido, fazendo da lua a sua almofada (Letria 1999: 65).³

² A opção de distribuição do texto e das imagens – as estrofes à esquerda e as ilustrações à direita – mantém-se ao longo de todo o livro, sendo um aspecto, quanto a nós, intencional que poderá levar a concluir (e tendo em conta o percurso de leitura habitual) que o pequeno leitor deparará, centrar-se-á e perceberá primeiramente os elementos pertencentes à componente pictórica, funcionando esta, assim, como estímulo para a leitura/audição destes versos. É neste sentido que Mercè Arànega atribui à linguagem visual a função de despertar para a leitura “dando um impulso à curiosidade e ampliando conceitos” (Arànega 2001: 68) e Ulises Wensell considera que as ilustrações representam um “aliciante visual” que incita à leitura (Wensell 2000: 152).

³ Em várias ilustrações, encontramos a representação de meninos e meninas, de um rei e de gatos a dormir (Cf. por exemplo, Letria 1999: 8, 35, 41, 43, 51, 55 e 61).

O facto é que o convite ao sono se encontra logo subjacente ao próprio título *Versos de Fazer Ó-Ó* que, construído num registo familiar (em certa medida, infantil até), introduz um “contexto intimista de informalidade” (Azevedo 2001: 2), de privacidade e de proximidade,⁴ levando a que nos preparemos para *ouvir*,⁵ recostadamente, as trinta e seis estrofes de seis versos, que não são afinal mais do que uma “longa ‘canção de embalar’...”, com uma afectuosa “toada encantatória” (Pedro 2003: 9).

Viradas as páginas de *Versos de Fazer Ó-Ó*, assistimos à poetização (com recurso a estruturação estrófica e rimática) de um universo mítico, através da idealização de imagens oníricas e de encontros sucessivos com o imaginário e com o sonho, aqui ternamente exaltado. Na realidade, este microcosmos, no qual co-habitam personagens humanas e entidades mágicas, fantásticas e maravilhosas, encontra-se adequado às preferências de um público infantil, natural e inconscientemente interessado num discurso dominado pelo encantamento. Por isso, tropeçamos constantemente em elementos deslumbrantes e/ou fantasmagóricos que povoam a infância e que obrigam a recorrer, sem que disso quase se dê conta, às memórias textuais herdadas da tradição oral. Aliás, esta proximidade com a tradição literária oral traduz-se não só numa reinvenção temática, por exemplo, ao nível da recuperação de certas figuras, como o João Pestana ou o Papão, por exemplo, mas também no recurso a processos técnico-expressivos típicos desse património, como as aliteraões, as repetições vocabulares ou as estruturas anafóricas (cf. por exemplo Letria 1999:36), enfim, alguns “dos segredos e das potencialidades da língua materna” (Silva 1981: 14) que o contacto com a actual literatura infantil permite conhecer.

Concretizando um pouco mais as linhas de leitura que avançámos, o facto é que tudo – o texto,⁶ as ilustrações,⁷ a especificidade espácio-

⁴ Para a proximidade entre o sujeito de enunciação e o receptor contribui, ainda, o tom apelativo testemunhado na interpelação directa do destinatário infantil que se detecta, por exemplo, em versos como “Dorme, agora, meu menino” (Letria 1999: 14), “Olha o soninho a chegar” (idem 20) ou “Vais sonhar que és pirata” (idem 24). Outra estratégia interessante neste âmbito consiste na inclusão de alguns nomes próprios como Pedro, Joana, Mariana (idem 6), João (idem 8), Rita (idem 58), António e Frederico (idem 62).

⁵ Sublinhamos a forma verbal “ouvir”, pois só através da audição se conseguirá captar a musicalidade real e a riqueza semântica que envolvem estes versos. Aliás, e a título meramente exemplificativo, o verso “Ouve agora a tua mãe” (idem 34) sugere precisamente essa recepção de carácter auditivo associado à poesia.

⁶ Note-se que “Cada uma das trinta e seis estrofes de seis versos encontra-se impressa a branco, na página da esquerda, sobre um fundo azul escuro (cor dominante ao longo de todo o livro) a sugerir a noite.” (Gomes 2000: 25).

temporal (a noite, o quarto e a cama, por exemplo), bem como a própria representação física das figuras patentes no livro (muitas de pijama ou em camisa de dormir) – concorre para a criação de um mundo e de um ambiente propício ao sono, ao devaneio ou ao sonho, linhas isotópicas alicerçantes destes versos.

Ao longo da leitura, saltam, por exemplo, à vista “uma fada azul marinho”, gnomos, fadas e anões (Letria 1999: 8), figuras-tipo da literatura que tem como destinatário extratextual a criança, personagens representativas desse “mundo possível dos textos de literatura infantil” (Silva 1981: 12).

Do ambiente sugerido participam também, de forma determinante, os diversos carneirinhos, desenhados sobre um “fundo azul-nocturno” (Pimenta 2001: 72) – aliás, o azul, cor fria, é a tonalidade dominante em todo o livro, fazendo pensar no céu e sugerindo a tranquilidade, a calma e o devaneio –, que pululam profusamente na obra, suportando na barriga o número de cada página e que podem ser encarados como uma metáfora da tentativa de superação de uma insónia ou uma forma eficaz de adormecer (cf. a expressão “contar carneirinhos”). Ao nível pictórico, é interessante notar que os pequenos carneiros, elementos intencionalmente recorrentes, se encontram representados com um sorriso, dominando integralmente o verso da capa e da contracapa, bem como a folha de rosto. Esta opção figurativa torna-se evidente também noutras imagens, como, por exemplo, na terceira (Letria 1999: 11), na qual se inserem um polvo e um peixe a sorrir, ou na oitava (idem 21), em que uma avó risonha segura um pão-de-ló. É neste sentido que consideramos como traço modelar de *Versos de Fazer Ó-Ó* a proposta verbal e visual de um ambiente bem humorado e descontraído, uma preocupação que parece sobressair em muitos trabalhos de José Jorge Letria⁸ e de André Letria.⁹

⁷ Vânia M. Resende explora os significados implícitos da duplicidade imagética e do predomínio de forma redondas e de linhas curvas em relação ao sentido global do texto verbal que temos vindo a mencionar (Resende 2002: 261). A este nível, consideramos também significativos dois aspectos: o facto de, da imagem do rosto representado na capa e na contracapa, não constar a boca, o que indicia a ausência de fala/som; na ilustração que acompanha a primeira estrofe, surge (como sugere o texto verbal) o João Pestana a fazer um gesto a apelar ao silêncio.

⁸ Releiam-se versos como “Neste sonho, até sonhas / que vais acordar rico / e que vais mudar de nome, / de António para Frederico, / com um cofre cheio de estrelas / no sítio do penico” (Letria 1999: 2003). Recentemente, a Terramar publicou, mais uma vez com a dupla assinatura de J. J. Letria e André Letria, *Zé Pimpão, O Acelerado*, um livro marcado também pela comicidade, neste caso, com um intuito pedagógico.

⁹ André Letria, em entrevista orientada por António Modesto, afirma: “Regra geral, procuro fugir aos estereótipos que constituem o imaginário infantil e preocupo-me em transmitir um ambiente de optimismo e sentido de humor” (Modesto 2000: 7).

Além disso, desta aventura, repleta de possíveis e de imaginários, fazem também parte o “velho João Pestana”, que vem “em pezinhos de lã” (Letria, 1999: 6), “um nariz de Pinóquio” (idem 12) e “a mais bela cinderela” (idem 32). As referências de carácter metaliterário¹⁰ e/ou intertextual à personagem de C. Collodi, Pinóquio (e, em especial, a sugestão implícita da mentira relacionada com o crescimento do nariz, um traço notoriamente valorizado pela componente pictórica),¹¹ e à Cinderela de C. Perrault contribuem também para a construção de um universo contrafactual oposto ao mundo empírico e histórico-factual.

Outros intertextos vão sendo convocados quer pelo código verbal, quer pelo código visual que formam *Versos de Fazer Ó-Ó*. De um ponto de vista genérico e tendo em conta não só a especificidade genológica (texto poético), o universo recriado (a intimidade, a noite, o sono e o sonho) e a componente pictórica, mas também a mesma dupla autoria, é inevitável não aproximarmos esta obra de 1999 de outra recém-editada com o título *Versos para os Pais Lerem aos Filhos em Noites de Luar* (2003). Um “cruzamento” mais sistemático destes dois álbuns leva-nos, ainda, a considerar como próximos os seguintes aspectos: os títulos (em ambos a palavra “versos” anuncia o género de textos que aí encontraremos; ainda a “concordância” das expressões “noites de luar” e “de fazer ó-ó”); o azul escuro-nocturno e a impressão do texto verbal a branco dominantes nos dois livros; presença de seres maravilhosos e/ou fantásticos como as fadas, os duendes; o elogio da palavra, da leitura e da literatura; as alusões metaliterárias/intertextuais (por exemplo, a Pinóquio e ao seu nariz denunciador da mentira); entre outros. Numa outra colectânea de J. J. Letria, *O Livro das Rimas Traquinas* (1992), encontramos um poema intitulado “Merlim”. Neste, à semelhança do que se verifica numa estrofe de *Versos de Fazer Ó-Ó*, em que esta figura surge associada à magia e aos “bigodes com açúcar / de uma bola de berlim” (Letria 1999: 48), o

¹⁰ Numa das estrofes de *Versos de Fazer Ó-Ó* podemos ler uma espécie de mini-narrativa: “Ouve agora a tua mãe / com uma história de pasmar: / é de rei que se esqueceu / da hora de acordar / e deixou o reino inteiro / com tempo para brincar” (Letria 1999: 34). A presença de marcas de narratividade é uma das tendências actuais da poesia de destinatário preferencial infantil. J. A. Gomes, por exemplo, defende que “inúmeros são os poemas para a infância que contam uma história.” (Gomes 1996: 46).

¹¹ O nariz do Pinóquio, que surge a ocupar integralmente uma página, suscita, quanto a nós, um jogo intertextual baseado quer na componente verbal quer na ilustração. De salientar, neste âmbito, o tratamento hiperbólico e o *nonsense* que é impresso a este elemento pelo facto de lhe serem acrescentados dois pés.

poeta recorre também humoristicamente a essa personagem da tradição literária: “Em Merlim / houve um dia um muro. Começou por um furo / o seu fim. / Foi derrubado com bolas de Berlim./ Deram-se borlas / para o espectáculo / de o ouvir fazer: catrapim!” (Letria 1992: 31).

A presença da literatura na infância e o papel do adulto na sua divulgação surgem sugeridos em muitos momentos dos versos¹² e das ilustrações de *Versos de Fazer Ó-Ó*. Em certos quadros pictóricos deste livro, vimos ilustrado este encontro com a leitura/literatura, uma representação icónica pautada, regra geral, pela sugestão da magia e do deslumbramento inerentes ao momento, como se observa na imagem da página 39, em que uma criança, com os olhos muito abertos, olha para cima e vê um livro de cujas páginas deslizam, na sua direcção, várias estrelas, elementos pictóricos que, juntamente com a lua, são associados à noite e ao céu, surgindo de modo recorrente e significativo neste álbum poético.¹³

A própria evocação de tempos e de espaços longínquos corrobora a ideia de fuga ao real/material associada ao sono e ao sonho, como acontece, por exemplo, com as referências a mapas, a uma ilha de coral, à Ursa Maior (idem 24), a uma caravela (idem 28), ao Nilo (idem 46), elementos também fortemente valorizados pela componente visual.

São, ainda, de ressaltar, dada a “força expressiva e comunicativa” (Silva 1981: 14), as diversas metáforas definidoras do sono e do sonho. A título exemplificativo, repare-se nos versos: “O sono é uma asa / que não serve para voar / é do pássaro da noite / que nos ajuda a sonhar / com os bichos desenhados / na toalha do luar” (idem 10), ou, ainda, “O sono é uma casa / sem portas nem janelas, / é um barco de papel / irmão das caravelas / que adormece com o embalo / que o vento lhe dá nas velas” (Letria 1999: 28). A todas estas aproximações metafóricas parece estar subjacente a ideia de liberdade, no primeiro caso, representada pelos elementos “asa” e “pássaro”, no segundo, pela subversão do padrão de

¹² Cf. por exemplo, os versos “mil histórias / que o avô me contou” (Letria 1999: 14), “com cantigas de embalar / e um beijinho da avó” (idem 20), “Ouve agora a tua mãe / com uma história de pasmar” (idem 349), “Uma rima para dormir / e dois versos para acordar / (...) / e outra estrela guardada / numa história por contar.” (idem 38) e “Agora és tu que lês / uma rima de adormecer / com as palavras no sítio / e o gostinho de antever, / em cada história contada, / o que irá acontecer.” (idem 52) e “(...) / e depois não te esqueças / de contar o fim à Rita / que dá tudo para ouvir uma história tão bonita.” (idem 58).

¹³ Cf. por exemplo, Letria 1999: 23, 33, 39, 43, 49, 55, 61, 65.

“casa” e, no terceiro, pela referência ao “barco”, enquanto meio de concretização de uma viagem.¹⁴

Além disso, J. J. Letria joga, de forma sensível, com inúmeros elementos, objectos e gestos, associados à infância e ao sono, congregando-os de um modo original e imaginativo, tanto ao nível verbal como ao nível pictórico. E é assim que surgem versos, acompanhados de sugestivas imagens, como “Dorme agora, meu menino, que o soninho já chegou...” (idem, 13), a fazer lembrar as canções de embalar, a par de referências ao colo (idem 16), ao coçar da cabecinha (idem 40), à cama (idem 60), à frescura dos lençóis (idem 22), ao pijama (idem 44), a um ursinho de peluche (idem 30) e a histórias de pasmar, contadas por mães e avós (idem 34). Nesta medida, constata-se a presença de vocábulos pertencentes a um campo semântico muito particular, um conjunto de lexemas que contribuem para a recriação de um ambiente de intimidade e de proximidade afectiva.

Muito em síntese, consideramos, assim, que, neste álbum, livro infantil no qual se constata uma elevada convergência (Camargo 2003) ou congruência (Schwarcz apud Sipe 1998: 98) intersemiótica (porque feito de uma escrita vivaz, melodiosa e embaladora em total consonância com expressivas ilustrações), se guarda um universo de afectos, falando aos nossos sentidos e propondo uma multiplicidade de viagens: a viagem pelos lugares imaginários do sono e do sonho, a viagem pelo mundo encantado das palavras, a viagem pelas cores e pelas formas das imagens, enfim, a viagem pelo inigualável universo da poesia – por essa “secreta melodia” (Letria 2003: 53) –, uma viagem que, repetida neste e noutros textos poéticos, será uma garantia de futura sensibilidade estética, de receptividade face à “eterna novidade” das palavras e de delicadeza na percepção humana do mundo e dos outros.

Universidade do Minho

¹⁴ Desta perspectiva, é importante salientar que a simbologia da asa coincide com o voo e com a libertação (Chevalier e Gheerbrant 1994: 92 e 93), que o pássaro ou a ave surgem também associados simbolicamente ao sonho (idem 102) e que a própria casa “significa o ser interior” (idem 166).

Referências

ARÂNEGA, Mercê (2001). “Ler a Ilustração”. *Influência e Sedução. A arte e a ciência na Literatura para Crianças* (Comunicações do XIV Encontro). Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura, Nº especial. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 65-70.

AZEVEDO, Fernando José Fraga (2001). “A criança e a apreensão fruitiva da língua: algumas reflexões a propósito da escrita poética de José Jorge Letria” (comunicação apresentada no IV Congresso Internacional de Língua, Cultura e Literaturas Lusófonas, Santiago de Compostela - 13 a 15 de Setembro de 2001; texto policopiado).

CAMARGO, Luís (2003). “A relação entre imagem texto na ilustração da poesia infantil”. (www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm). 31-03.

CHEVALIER, J. e A. Gheerbrant (1994). *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema.

GOMES, José António (1996). “Poesia Portuguesa para Crianças e Jovens: algumas poéticas recentes”. Maria José Costa (ed.), *Poesia. Coleção Uma pequenina luz bruxuleante...*, Porto: Civilização. 42-57.

GOMES, José António (2000). “Versos de Fazer Ó-Ó”. *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]* 2: 25.

LETRIA, José Jorge (1992). *O Livro das Rimas Traquinas*. Lisboa: Terramar (ilustrações de Luís Manuel Gaspar).

LETRIA, José Jorge (1999). *Versos de Fazer Ó-Ó*. Lisboa: Terramar (ilustrações de André Letria).

LETRIA, José Jorge (2003). *Versos para os Pais lerem aos Filhos em Noites de Luar*. ilustrações de André Letria. Porto: Âmbar.

MAGALHÃES, Álvaro (1999). “Infância, Mito, Poesia”. *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, 1: 10-13.

MAIA, Gil (2002). “O visível, o legível e o invisível”. *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, 10: 3-8.

MODESTO, António (2000). “À conversa com André Letria”. *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, 4: 7-13.

PEDRO, Maria do Sameiro (2002). “Breves contornos da poesia para crianças e jovens em Portugal desde os anos 90”. *Fadamorgana. Revista galega de literatura infantil e xuvenil*, 8 (www.eseb.ipbeja.pt/sameiro).

PEDRO, Maria do Sameiro (2003). “Apontamentos para um panorama da poesia para a infância em Portugal”. *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, 11: 7-17.

PIMENTA, Rita (2001). “Sonhos Azuis”. *Pública*, 28 de Janeiro. 72, 73.

PIMENTA, Rita (2002). “Era e não era uma vez”. *Mil Folhas / Público*, 12 de Outubro. 6, 7.

RESENDE, Vânia Maria (2002). “Leituras do livro infantil – Quando os signos renascem para novas miradas”. Armino Mesquita (ed.), *Pedagogias do Imaginário – Olhares sobre a Literatura Infantil*. Porto: Edições Asa. 253-262.

SIPE, Lawrence R. (1998). “How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships”. *Children’s Literature in Education*, 29:2: 97-108.

SILVA, Vítor M. de Aguiar (1981). “Nótula sobre o conceito de Literatura Infantil”. Domingos Guimarães Sá (ed.), *A Literatura Infantil em Portugal*. Braga: Edição Editorial Franciscana. 11- 15.

WENSELL, Ulises (2000). “El papel de las ilustraciones en la difusión de los libros para niños”. Pedro Cerrillo e Jaime García Padrino (eds), *Presente y Futuro de la Literatura Infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 151-156.

Visual Arts and the Art of Writing

Art's subject is the human clay
(W. H. Auden, "Letter to Lord Byron")

Using the visual arts to teach writing in English to foreign university students is a student-centred process that requires a multidisciplinary approach in order to give the learner a comprehensive view of knowledge. This can be done in, at least, two different ways: literary texts prompted by works of art can be discussed, or the work of art can be used to trigger the students' imagination and lead them to produce their own texts.

This article focuses on the second possibility, since this is a hands-on approach to art as a way into writing. We chose to illustrate this technique by describing some ideas that can be put into practice to motivate students to engage in a variety of writing activities in the English as a Foreign Language class.

We began by choosing the following materials:

The Pop '60s – Transatlantic Crossing, an exhibition held at Centro Cultural de Belém in Lisbon, in 1997; and

Woman Lying Down by José de Guimarães.

The Pop '60s — Transatlantic Crossing featured works from several modern art museums and private collections, namely the Berardo Collection and the Calouste Gulbenkian Foundation Collection. This exhibition about the Pop Art movement included works by famous artists such as Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg and Robert Rauschenberg, among many others.

Pop Art, which was a largely British and American cultural phenomenon of the late 1950s, 1960s and early 1970s, was defined by Richard Hamilton (the British artist who was the first to use the term Pop in a 1956 collage) in a letter to Peter and Alison Smithson as being “popular [designed for a mass audience], transient [short-term solution], expendable [easily forgotten], low cost, mass produced, young [aimed at youth], witty, sexy, gimmicky, glamorous, and big business” (Hamilton 1982:28).

Any form of art that expresses itself by using “the most accessible and immediately recognizable signs and symbols of contemporary culture” (Livingstone 1997: 13) is bound to attract the students’ curiosity and interest. In fact, Pop Art’s unusual features can be turned into challenging writing activities and, like all visual arts, it can help foster the language learning process by actively involving the students. Engaging imaginatively with the work of art shifts the focus of the learning process away from an analytic, structure-based, mechanical approach to language towards a more personal, emotional response, which finds expression in writing (Cf Collie and Slater 1992: 3-10).

At the same time, as students are often not fully aware of the range of writing activities and topics available to them, we feel that using the visual arts (in this case, reproductions of well-known Pop Art paintings) in the EFL class gives them the opportunity to choose from a wider selection of tasks and topics and may be an added motivation for writing.

Students must be able to understand the role played by the written word in modern societies. The need for writing is very extensive, but nearly half of the world’s population cannot read or write to a functionally adequate level, and approximately one-fifth of the world’s population is totally non-literate (cf Grabe & Kaplan 1996: 5-6). Nevertheless, in literate societies, many people engage in writing activities of some kind every day, which show their ability to control the written medium of language. These are largely work-related (involving texts such as questionnaires, memos, professional articles, business letters etc), but may also be undertaken for more personal reasons (i.e. shopping lists, personal diaries, letters, poems or short stories).

The way in which writing (of whatever sort) is approached in real life depends on a series of factors: the context (who writes what, when, for what purpose); the audience (who we are addressing), and the function or purpose of the text. We write to communicate, to call attention, to identify, to remember, to introspect or to create, be it in terms of

recombining different information available to us or in terms of aesthetic form. Students will have to realise that not all activities serve purposes outside the classroom or are addressed to audiences other than those made up of teacher and fellow students.

Looking back at established practices within the educational system, we see that the teaching of writing, be it in the first, second or foreign language, is only now beginning to be treated more seriously. The traditional approach to the teaching of writing put the emphasis on

correct usage, correct grammar, and correct spelling, and focus[ed] on the topic sentence, the various methods of developing the paragraph (...) and the holy trinity of unity, coherence, and emphasis.

(Britton 1996:30)

This led to certain assumptions, among which

the Romantic conviction that the creative aspects of the process [writing] are mysterious, inscrutable, and hence unteachable. What can be taught and discussed are the lesser matters of style, organization, and usage.

(Ibid)

This is brought home to us when we consider writing in EFL. Students have often been expected to focus mostly on correct grammar, spelling, and usage. In the mid 1960s, however, there was a shift that led to the distinction between process and product (cf Grabe & Kaplan 1996: 30-35).

Writing began to be seen as something that can be taught beyond the mere aspects of correct grammar and spelling. The teaching of writing moved from being teacher-centred to becoming student-centred. Special attention was given to the discontinuities between home and school uses of language. It is now generally accepted that the various registers used and demanded by the educational system at all levels are often very different from those students use in their home environment. This means that writing is seen as a process that combines complementary perspectives. Time must be spent on planning, prewriting, revising and editing to improve writing. To achieve this, students learn to move from writing for themselves to writing for an audience. They have to be made aware that writing, just like speaking, listening or even reading, is a skill that is used together with the other language skills to convey meaningful communication, and as such cannot be seen, or for that matter taught,

in isolation. This reflects the whole-language perspective, a movement which Halliday anticipated when he wrote, as early as 1978: “We learn to speak because we want to do things that we cannot do otherwise; and we learn to read and write for the same reason” (Halliday 1978: 205).

In our article we are mostly concerned with writing in EFL and with writing as a process, writing understood as composing, in the sense that students are encouraged to perceive the difference between writing a shopping list and writing an academic essay, which in a way encapsulates the difference between mere functional literacy and writing as a complex multi-faceted activity. Basic skills like the ones needed to write a shopping list or filling in a form are completely different from those required for the planning and writing of an essay. Essay-writing involves transforming, combining many pieces of information, and weighing up various rhetorical options and constraints (cf Grabe & Kaplan 1996: 5).

It is also essential that students understand that writing abilities are not naturally acquired. This will make them realise that they have to work hard and practise as much as possible; in short, they have to write if they want to improve their writing. Writing involves skills that have to be taught, practised, and acquired with experience. No set of instructions or list of points will instantly provide students with the ability to write well. And though it is true that the teaching of writing as process is student-centred, it is also important to acknowledge the role of the teacher as facilitator of learning.

Seen as a process, writing encourages self-discovery and the development of an “authorial voice”, and it becomes meaningful when the topics used to generate the activity are of interest to the student. Thus, the roles of informational content and personal expression are balanced with those of grammar and usage.

With this in mind, and going back to the activities we devised to be carried out with our students, we asked them to form groups according to their choice of one from a number of paintings from *The Pop ‘60s* exhibition. Students worked in small groups and each group was given a cut-up jigsaw puzzle of the painting they had chosen.

The activities we suggested were based on the notion that there are many different sorts of writing abilities. For Andy Warhol’s *Judy Garland* (1979), the suggestion was to write a cosmetics advertisement to be published in a glossy fashion magazine and in a quality newspaper, while for Wayne Thibaud’s *Pies, Pies, Pies* (1961) and *Boston Cremes* (1962) students had to devise two advertisements for a diabetes prevention campaign to be published in a monthly magazine for educated readers.

These ads were expected to abide by international advertising rules (cf Rabley 1996: 5) and students had to bear in mind the adequacy of the advertised product to the target market. Thus, they had to create a mood which fitted the product by answering the basic question: “Who writes what to whom, for what purpose, why, when, where, and how?” (Cooper 1979, 1996: 30). The ads had to use specific language features, including short, clever, easy-to-remember phrases or slogans, all of which had to be directly linked to the painting. Students were also reminded of the language functions, namely the persuasive function that language has in advertising.

For Claes Oldenburg’s *Five Studies for Cigarette Butts* (1966) and Andy Warhol’s *Campbell’s Soup Can* (1965), the challenge was to personify the objects depicted in the paintings and turn them into the narrators of their own stories. Thus, the cigarette butts were given identities and names and engaged in a dialogue that the students had to write and act out, while the can of tomato soup told the story of its life. Special emphasis was laid on dialogue writing (i.e. turn-taking, and conversational rules and structures) and narrative techniques (e.g. first-person v. third-person narrator, etc).

To round up this activity, students had to do their own research on Pop Art and the artist whose painting they had worked on. The information they managed to gather was brought to class, shared and discussed.

The second activity was based on a painting, *Mulher Deitada* (*Woman Lying Down*) (1981) by José de Guimarães, a contemporary Portuguese painter.

Woman Lying Down is a completely different kind of painting from those selected for the first set of activities, in that it is less figurative (and thus more difficult to interpret and understand) than the paintings by Pop artists discussed in class. With that in mind, the activity we devised for this work was divided into two different steps.

Students were first introduced to the basics of the silk-screen technique. They were asked to bring to class a variety of unusual materials ranging from bits of fabric, dry leaves, Styrofoam, empty milk cartons, glue, etc. Each group was given one piece of the painting which had been cut up into twelve parts. With the materials brought to class, students were free to use their imagination and creativity to make a new version of the section of the painting they had received. Each section was printed by using a simplified version of the silk-screen technique they had been

taught. All the twelve new sections were mounted onto a large cardboard and fitted together so as to form an unusual version of *Woman Lying Down*. Students were then faced with the two versions of the painting, the one they had created and the original one. They actively engaged in a discussion of the representation of the woman in both versions of the painting, using Guimarães' words as a starting point: "The artist must be given the freedom to question. Total freedom is essential for all creativity" (Guimarães 2000: 14). The original version of the painting was contextualised with a mural about the Portuguese painter's life and work.¹

After arousing students' interest by involving them in such an unusual activity (and, as far as we know, this was the first time the silk-screen technique was used in an EFL class at the Lisbon Faculty of Letters), we then asked them to imagine a story based on their own interpretation of the original painting. Narrative techniques were again discussed by students who were given total freedom to write their stories.

All in all, we feel that the students' response to the use of art as a way into writing was highly gratifying. When we devised these activities our aim was twofold: firstly, to help students to improve their writing in EFL in a stimulating, creative and educationally useful way that involved all of them; and secondly to help them realise how inspiring and rewarding art can be both inside and outside the classroom. We felt that students were not only motivated by the interaction of art and language but that they enjoyed themselves while learning that words and images are inseparable as they are both an extension of life.

This was a risk worth taking and, challenging though it was, it proved Guillaume Apollinaire's point in the following poem:

'Tis too high
Come to the edge
We might fall
Come to the edge
So they came to the edge
And he pushed them
And they flew.

¹ We would like to thank Cristina Carvalho and Helena Madureira who taught the silk-screen technique to the students, and who devised the mural on José de Guimarães' s life and work.

We knew it was too high, and that they might fall. But with these activities we pushed them to the edge – and they flew.

Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

References

CARTER, Ronald & Michael Long (1991). *Teaching Literature*. Harlow: Longman.

COLLIE, Joanne & Stephen Slater (1992). *Literature in the Language Classroom* [1987]. Cambridge: Cambridge University Press.

CORY, Hugh (2000). *Advanced Writing with English in Use* [1999]. Oxford: Oxford University Press.

FERREIRA, António Mega (ed.) (1998). *A Walk Through the 20th Century*. Lisbon: Parque Expo 98 SA.

GRABE, William & Robert Kaplan (1996). *Theory & Practice of Writing*. Harlow: Longman.

GRELLET, Françoise (1996). *Writing for Advanced Learners of English*. Cambridge: Cambridge University Press.

GUIMARÃES, José de (2000). *José de Guimarães: Graphic Work*. Lisbon: Biblioteca Nacional/Quetzal Editores.

HALLIDAY, M.A.K. (1978). *Language as a Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.

LARSEN, Lars Bang et al (1999). *Art at the Turn of the Millennium*. Köln: Taschen.

LAZAR, Gillian (1993). *Literature and Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.

LEECH, Geoffrey, & Michael Short (1987). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose* [1981]. London: Longman.

LEWIS, Roger (1994). *How to Write Essays* [1993]. London: National Extension College Trust Ltd. & Collins Educational.

LIVINGSTONE, Marco (ed.) (1997). *Pop '60s - Transatlantic Crossing*, Lisbon: Fundação das Descobertas.

MARTIN, Alex & Robert Hill (2000). *Modern Novels* [1996]. Hertfordshire: Prentice Hall.

McCLATCHY, J.D. (ed.) (1990). *Poets on Painters* [1988]. Berkeley: University of California Press.

O'DELL, Felicity (1996). *Writing Skills*. Cambridge: Cambridge University Press.

OSHIMA, Alice & Ann Hogue (1997). *Introduction to Academic Writing*. New York: Longman.

RABLEY, Stephen (1996). *The Media* [1991]. New York, London, Phoenix: Prentice Hall International.

RICHTER, Klaus (2001). *Art from Impressionism to the Internet*. Munich: Prestel.

STEPHENS, Mary (1998). *Practise Writing* [1996]. Harlow: Longman.

TRAUGOTT, Elizabeth Closs & Mary Louise Pratt (1980). *Linguistics for Students of Literature*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

VILAR, Clara Távora (ed.) (2000). *The Berardo Collection*. Lisbon: Centro Cultural de Belém.

WILLIS, Jane (1996). *A Framework for Task-Based Learning*. Harlow: Longman.

Glen Baxter: Simulacro e literalização

Glen Baxter é um *cartoonista* inglês contemporâneo que desde 1979 publica e expõe o seu trabalho. Os seus livros, descritos como livros de banda desenhada e de humor, constituem, simultaneamente, excelentes exemplos de *nonsense*. Ou, colocando a questão de outro modo, as afinidades entre a banda desenhada, o humor e o *nonsense* são inúmeras, podendo, assim, Baxter ser descrito como um autor de banda desenhada humorística, na tradição do *gag cartoon*, e cujos procedimentos são típicos do *nonsense* praticado por outros autores, como Edward Lear e Lewis Carroll, para citar os mais canónicos. Os *cartoons* analisados em seguida foram retirados dos dois últimos livros de Glen Baxter, *Blizzards of Tweed*, publicado em 1999, e *Trundling Grunts*, de 2002.

A literalização de metáforas é um processo de produção de *nonsense* que implica anular a oposição entre o literal e o figurado. Com este procedimento, o efeito de *nonsense* é conseguido ao partir-se do pressuposto de que todos os enunciados são potencialmente literais ou literalizáveis. Ou seja, é como se se assistisse à evidenciação de uma confiança ilimitada na linguagem, embora, na verdade, essa confiança ingénua, que admite como factual qualquer enunciado, seja encenada. Por outras palavras, são aceites as falsas identidades (cf. Empson 1951, 1989: 334, 343) implicadas em expressões metafóricas cujo uso fez perder consciência do sentido figurativo. Expressões deste tipo, que perderam já para os falantes o significado não literal, são recuperadas pelos autores de *nonsense*, como se as expressões literais e as expressões figurativas pudessem de igual modo ser aplicadas à realidade, ou representadas visualmente, ou seja, como se a realidade, mesmo que ficcionalizada, pudesse ser reinterpretada em termos da própria linguagem.

Muitas vezes, os enunciados *nonsense* parecem pertencer a uma língua estranha, nomeadamente na cunhagem de palavras ou na produção de incoerências semânticas. No entanto, procedimentos como os referidos antes são igualmente frequentes e produzem um efeito semelhante, ou seja, ao ser colocado ao mesmo nível o sentido literal e o sentido figurativo, a língua existente é reescrita, uma vez que o uso a que fica sujeita difere do habitual, e torna-se estranha, apesar de nenhuma palavra ter sido alterada ou substituída.

Donald Davidson (1984: 245-264) defende que o significado das metáforas corresponde ao significado literal das palavras que as constituem, afirmando ainda que uma metáfora não transmite qualquer mensagem em si. Admite, no entanto, que as metáforas permitem que nos apercebamos de aspectos novos pois chamam a atenção para analogias em que antes não tínhamos reparado, pelo que quando uma metáfora morre e entra na linguagem a reacção à novidade desaparece (Davidson 1984: 261). Todavia, o conteúdo da metáfora mantém a possibilidade de recuperação da analogia original ao ser literalizada. Pode mesmo afirmar-se que a efectiva literalização de expressões metafóricas constitui um argumento a favor da teoria de Davidson relativamente ao conteúdo literal das metáforas, ao ser concretizado o referido processo através da descrição de acções de personagens, ou pela representação pictórica das mesmas.

Henri Bergson (1899, 1991: 76), no seu estudo clássico sobre o riso, refere o procedimento que descrevi antes como um dos modos de conseguir um efeito cómico pois, segunde ele, a nossa atenção, ao concentrar-se na materialidade de uma metáfora, faz com que a ideia por ela veiculada se torne cómica. Quando esta materialização surge sob a forma de representação pictórica, como no caso dos *gag cartoons* (isto é, *cartoons* legendados de uma só imagem) assistimos à concretização de um efeito humorístico superior cujo impacto é conseguido pela interdependência do verbal e do visual (cf. Harvey 2001:76). Como inicialmente afirmei, existem afinidades entre o *nonsense* e o humor, sendo o *nonsense* um dos processos que permitem obter efeitos cómicos.¹

Nos *cartoons* de Glen Baxter assistimos ao concretizar do referido processo de representação pictórica de expressões não literais como “Tex was definitely developing a taste for minor Bonnards” (Baxter 1999: 65),

¹ Robert Escarpit (1960, 1994: 55, 81) inclui o nonsense (que traduz por absurdo) no tipo de humor que implica uma loucura racional (por oposição à loucura sentimental) e que é conseguido através da suspensão do julgamento filosófico.

legenda de um *cartoon* que não mostra alguém que aprecia esteticamente quadros de Bonnard menos importantes, mas um *cowboy* que saboreia literalmente um pequeno quadro, supostamente do pintor francês. Neste uso de “taste” e “minor” o sentido é reenviado ao significado primeiro das palavras, permitindo tomar consciência da enunciação das expressões como metáforas que entretanto se banalizaram e entraram na linguagem. A afirmação de que alguém chamado Tex estava decididamente a desenvolver um gosto por Bonnards menores não tem nada de extraordinário e é mesmo marcada pela banalidade. No entanto, que Tex seja representado como uma figura típica dos livros de *cowboys* é já em si estranho, pois, em princípio não associaríamos tal personagem a preferências artísticas desta natureza. “Definitely” permite ainda reforçar a afirmação e remete directamente para a acção que o desenho representa, ilustrando este, igualmente, o advérbio em causa.

Num outro *cartoon*, Jack, tal como Tex, contacta de um modo pouco comum com obras de arte, ao penetrar inadvertidamente numa pintura totalmente abstracta. A legenda “Jack suddenly realizes he has inadvertently blundered into a work of total abstraction.” (Baxter 2002: 18) poderia apenas referir-se a alguém que, numa exposição, depara com um quadro abstracto, mas mostra alguém que entrou, literalmente, dentro de um quadro após ter tropeçado nele. Como no *cartoon* anterior, o autor joga com a ambiguidade das palavras, ao mostrar, através da imagem, o uso literal e inesperado de “blundered into”. Os advérbios “suddenly” e “inadvertently” reforçam a banalidade da acção descrita, criando, em simultâneo, um efeito de amplificação do *nonsense* na conjugação entre o texto e a imagem. Apesar de a imagem ser estranha, a legenda, noutro contexto, poderia fazer inteiro sentido, se interpretada figurativamente, tal como outra onde podemos ler: “We made our way up through contemporary fiction and up on to the capuccino machine” (Baxter 1999: 90). Esta frase, marcada, como as anteriores, pela banalidade, acompanha uma ilustração onde dois exploradores destroem uma pilha de livros sem se perceber que razão os poderia ter levado à prática de um acto de tal natureza. A imagem é, em si, absurda, e temos alguma dificuldade em justificar a acção efectuada, pois, em princípio, exploradores africanos não se relacionam com a destruição de livros. É a conjugação entre legenda e ilustração que permite clarificar a acção praticada: os livros, supostamente de ficção contemporânea, são desviados do caminho com o objectivo de atingir a máquina de café. O procedimento usado é, assim, semelhante ao que vimos para os dois *cartoons*

apresentados antes: a acção praticada pelos exploradores é desadequada, uma vez que dá conta de “make way up through” atribuindo-lhe um sentido inesperado, na medida em que é assumido literalmente.

Os processos de produção de *nonsense* utilizados por Baxter não se esgotam na literalização de expressões figurativas. Noutros casos, a acção representada pictoricamente contrasta de um modo mais ostensivo com a banalidade da frase que a acompanha, surgindo o efeito de desadequação como se, na composição do livro, as legendas tivessem sido trocadas. Isto é, não se trata de literalizar expressões metafóricas mas simplesmente de usar frases banais, sem qualquer conteúdo figurativo tais como “Ted’s first venture into the sphere of magic realism appeared to have received mixed reviews” (Baxter 1999: 74). A frase, aparentemente sem nada de extraordinário, podendo referir-se às reacções suscitadas por um escritor, ou mesmo por um crítico literário, na sua primeira incursão no campo da literatura dita do “realismo mágico”, é usada como legenda de uma imagem onde se representa um *cowboy* atrás de uma secretária segurando um papel onde estão cravadas duas setas. A ilustração, tão banal como a legenda, mas dissonante desta, inclui, todavia, elementos que estabelecem com a frase uma relação lógica: a personagem encontra-se atrás de uma secretária sobre a qual se encontram uma pena, um tinteiro, papel e um candeeiro, objectos consistentes com alguém que escreve “reviews”.

Na mesma linha de produção do *nonsense* a partir da conjugação de legendas banais associadas a imagens aparentemente banais noutros contextos está o *cartoon* em cuja legenda lemos “As usual, the bank manager seemed delighted to see me” (Baxter 1999: 45), banalidade enfatizada ainda pela expressão adverbial que dá conta de uma acção habitual. No entanto, dificilmente estabeleceríamos uma correspondência com uma imagem onde se representa uma personagem das mil e uma noites semelhante às que podemos encontrar em livros infantis para colorir. O *nonsense* é aqui criado, como no *cartoon* anterior, pela desadequação entre o texto e a imagem, contendo esta elementos dissonantes como as folhas de papel e um terminal de computador que, contudo, se adequariam ao gerente de um banco e permitem estabelecer uma conexão coerente com a legenda em causa.

Noutros casos a simulação de banalidade é mais evidente, à partida, na imagem. No desenho de um *cartoon* observamos duas figuras que poderiam ser actores numa peça de teatro de época, impressão reforçada pela representação de um foco de luz que poderia corresponder a um

projector de cena. Um dos supostos actores parece mostrar ou entregar algo não identificável ao outro. Após a leitura da legenda “It’s called polenta, my liege, and it has already crept onto tonight’s menu” (Baxter 2002: 35) ficamos a saber que o objecto em causa é “polenta” e fará parte do menu dessa noite. A frase é teatral, adequa-se aos supostos actores, assim como o tratamento por “my liege”. O conteúdo transmitido não faz, todavia, muito sentido, e a sua conjugação com o desenho amplifica a incoerência de base, após identificarmos o objecto como “polenta”.

Outro modo de provocar efeitos de *nonsense* levado a cabo por Baxter é surpreender logo na construção da legenda, colocando na vizinhança de expressões linguísticas banalizadas uma expressão inesperada, como no *cartoon* legendado com a frase: “The police had been called in to investigate an outbreak of surrealism in the vicinity of Lower Letchworth” (Baxter 2002: 20). Neste caso o *nonsense* é conseguido pela relação ilógica entre a simulação da linguagem típica da polícia, que inclui uma localização espacial precisa, e o caso investigado, “an outbreak of surrealism”, que a imagem representa, duplicando, assim, a incoerência semântica da legenda. Por outras palavras, o desenho corresponde à tradução gráfica de um trabalho de linguagem, na mesma linha dos *cartoons* referidos inicialmente, cuja construção implica a expressão pictórica da literalização de metáforas. O enunciado é, à partida, incoerente ou, no mínimo, estranho; no caso dos outros, onde se joga com o sentido literal e o sentido figurativo, as frases poderiam ser coerentes se interpretadas figurativamente.

Algo de semelhante acontece num *cartoon* que mostra uma cena militar onde três homens fardados e armados parecem preparar-se para atacar algo. A legenda, “Rumours had been circulating that a light continental breakfast was about to be served...” (Baxter 2002: 39), revela, entretanto, que a atitude dos militares se deve a rumores sobre estar prestes a ser servido um pequeno almoço continental, acção incompatível com a primeira acção referida na frase. De notar ainda que o desenho inclui, tal como a legenda, um elemento dissonante: um candeeiro numa suposta representação do exterior. Neste caso, a tradução do verbal em visual implica ainda a transformação de um adjetivo “light (breakfast)” em substantivo concreto “light”. Ou seja, o procedimento usado neste *cartoon* implica, tal como nos três primeiros *cartoons* analisados, um processo semelhante à literalização de palavras visível no desenho.

Como vimos, nos *cartoons* de Baxter o *nonsense* é produzido pela relação não linear estabelecida entre imagem e legenda: através de frases com sentido figurativo de que a ilustração mostra o sentido literal; pelo contraste entre a banalidade da legenda e/ou do desenho, estabelecendo-se uma desconexão ostensiva entre ambos; ou com legendas em si absurdas conjugadas com desenhos que ilustram o absurdo. É de salientar ainda que a estranheza provocada pelas incongruências referidas contrasta com um tipo de representação pictórica familiar. Com efeito, os desenhos de Baxter assemelham-se ao estilo das ilustrações da primeira metade do século XX, desde as ilustrações de livros infanto-juvenis à banda desenhada e aos livros para colorir. Questionado sobre este assunto, o autor explicou que, de início, quis utilizar um *medium* que todos pudessem compreender, na medida em que este tipo de ilustração se tornou já um cliché (Thévenin 1997). Na verdade, os desenhos de Baxter têm um traço familiar que torna ainda mais surpreendentes as legendas que os acompanham, ou a conjugação entre texto e desenho. Ou seja, verifica-se um contraste forte entre imagens de estilo reconhecível e a estranheza veiculada pelo conteúdo da representação pictórica e/ou pela legenda, sendo a banalidade apenas aparente ou simulada, como nos exemplos apresentados. Assistimos, pois, a um jogo de conexões e desconexões entre os desenhos e as legendas, simulando-se a banalidade no tipo de representação pictórica usado, assim como no texto de muitas das legendas. A simulação estende-se à inclusão de um “User’s Guide” em forma de índice remissivo, no início dos dois livros de Baxter citados, índice que vem a revelar-se inadequado, pois nem sempre permite perceber que tipo de ligação é estabelecido entre o *cartoon* e o tema em que se inclui. Os efeitos de *nonsense* e, por extensão, de humor são conseguidos através dos procedimentos já descritos, incidindo estes na correspondência ilógica entre o texto e a imagem, na enunciação das legendas em si ou no próprio desenho e mesmo na conjugação das possibilidades referidas de formas diversas.

O último *cartoon* que refiro mostra, de um modo auto-reflexivo, o processo descrito, uma vez que se encontra legendado com a frase “‘I think I’ve discovered a fundamental flaw in the internal logic of this here picture’ drawled the deputy” (Baxter 1999: 70). Com efeito, a exploração de “fundamental flaw[s]” da linguagem verbal, evidenciados pela representação visual, permite a Baxter criar *cartoons* onde a relação entre “olhares e escritas” conhece inúmeras possibilidades, implicando a sua consecução um exercício artístico consciente, na medida em que o

trabalho de linguagem realizado, assim como a representação pictórica, ultrapassam largamente qualquer análise que possa ser levada a cabo tendo apenas em conta o subgênero em que se inclui a obra de Baxter.

Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Referências

BAXTER, Glen (1999). *Blizzards of Tweed*. New York: Bloomsbury.

BAXTER, Glen (2002). *Trundling Grunts*. New York: Bloomsbury.

BERGSON, Henri (1991). *O Riso* [1899] (tradução de Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio d'Água.

DAVIDSON, Donald (1984). *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Clarendon Press.

EMPSON, William (1989). *The Structure of Complex Words* [1951]. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

ESCARPIT, Robert (1994). *L'Humour*. Paris: Presses Universitaires de France.

HARVEY, Robert (2001). "Comedy and the Juncture of Word and Image. The Emergence of the Modern Magazine Gag Cartoon Reveals the Vital Blend". Robin Varnun & Christina Gibbons (eds), *The Language of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi. 75-96.

THÉVENIN, Patrick (1999). "Glen Baxter". *Têtu* 15. www.tetu.com

6. CIDADE E HISTÓRIA, QUOTIDIANO E MEMORIALIZAÇÃO

BRANCA

Poetry of Urban Gestures

Architecture does not have to be a stylistic whim but, rather, can be a territory connected to the immediate and ultimate realities of our lives.

My article's intention is to examine some of the interconnections between the visual arts, literature and urban design, as well as to address the experience with which built-up public spaces can resonate. The desire to discover the unexpected and unfamiliar allows us to "outgrow a purified identity", in the words of Richard Sennett (1992: *passim*), perhaps because we still have a child within us.

Some of the most fascinating and mysterious experiences are perceptions of urban spaces by children. Children are unique in their directness and unspoiled in their honesty. Unfortunately, most children do not record their observations and, eventually, lose their spontaneous reactions to the environment. Their imagination usually has no limits! Imagination leads us towards the innovative, the picturesque, the varied, and the unexpected. One can move along the same route everyday; this route will become familiar, but its familiarity does not prevent the unexpected from happening. Imaginative powers are saved from boredom and are stimulated by excitement.

I will look, among others, at the writings of Franz Kafka, Eva Hoffman and Walter Benjamin, whose sensitivity maintained the vivacity of their childhood experiences in Prague, Cracow and Berlin. A series of paintings by Paul Klee portraying cities will also help to establish connections between the colourfulness of his childhood imagination and visions of the urban environment.

Children perceive without preconceived notions; their responses to the environment flow fearlessly and are not restrictive. Children's honesty can be shocking in its directness. They keep their rendezvous with environments that they live in, or visit, on very different levels to adults. Children do not wear masks.

One day, just after our arrival to Canada, I drove through the suburbs of Calgary with my daughters. They looked through the car's windows puzzled and disturbed. Finally, the younger one, who was only five at the time, asked, "Mom, where are the sidewalks?" Before I was able to answer, the older one concluded, "I do not see anyone walking. They do not want to walk here." True, no one wanted to walk among these spaces that were designed-to-kill experience.

A few years later, my friend's six-year-old daughter told me an interesting story about her journeys that were measured by poems, fragments of books she recited to herself or songs she sang. She was able to find her own path among sterile and tidily built spaces and to fill them with an aura of mystery and adventure. The route the little girl walked from her house was marked by stones, flowers, wild grasses and trees that had miraculously survived the slaughter of developers' ruthless swords. I am not promoting a "back to nature", *à la* J.J.Rousseau's romantic notion; I am merely acknowledging the fact that even environments built without any vision can be enhanced by imagination. The little girl would find her way guided by fantasy and turn next to the landmarks embedded in her dreams. Every time I recall her story I am reminded of the ways Japanese cities used to be designed: in an organic way that emphasized a sensual connectedness with the environment rather than a linear and oppressively progressive one. It reminds me of "the hidden order" Yoshinobu Ashihara talks about in his books on urban design.

Children should be included in municipal urban design committees and consulted by their members to remind them of the strength of imagination they most likely lost while becoming adults.

In "The Problem of Form" Wassily Kandinsky provides an intelligent and clear definition of children's denial of nonsensical and unimaginative means when he says:

children's drawings have such a powerful effect upon independent-thinking, unprejudiced observers. Children are not worried about conventional and practical meanings, since they look at the world with unspoiled eyes and are able to experience

things as they are, effortlessly. Conventional and practical meanings are slowly learned later, after many and often unhappy experiences.

(Kandinsky 1970: 59)

Kandinsky continues:

But adults and especially teachers make every effort to instill in children conventional and practical meanings. They criticize the child's drawings specifically from this superficial point of view: Your man cannot walk because he has only one leg, or no one can sit on your chair because it is crooked, etc. The child laughs at all this. But he should cry.

(Ibid)

Kandinsky was not the only artist who considered children's fantasy to be crucial for human perception of the environment. Kandinsky's colleague, Paul Klee, was quite intimately involved in studying children's art based on some memories of his childhood. He established important connections between honest, direct, poignant perceptions and a free form of expression. Klee was able to maintain the child within, which is a very rare and refreshing quality. This is revealed in his use of colour, the compositional relations and intimate size of his works. He courageously rejects oppressive monumentality and, in the age of monstrous measures, he provides the viewer with something familiar and touchable. The pulse of reality is filtered through a kaleidoscopic prism. There is an evocative intensity and fun, coloured by the innocence of his sense of sight. The ambiguity of presence and absence augment the mystery and the aura of secrets yet to be discovered.

Klee's *Hammamet with the Mosque* (1914) is a work where the playful translation of temporal elements creates a magical balance embracing myriad polyphonic movements. The grid-system of the composition also recalls musical notes. The texture of the watercolour paper, fused together with the pastel tonalities of the paint, enriches the sense of the temporal. Cities, too, can be characterized by temporality, there is usually nothing static, fixed or monotonous in the spiral of urban life. Life on streets and squares vibrates. There are people and magical passages, colours and textures, smells and sounds... Everything to be discovered! One does not need to see it all; one needs to feel what is revealed. As Paul Klee said in *Creative Credo*, "The goal of art is not to reveal the visible, but to reveal the invisible".

The scale of most of Klee's artworks which are renderings of cities is small, immediately capturing attention and creating a charming and intimate ambience of inclusion. The size of the *Hammamet* (20x15cm) reinforces inward vision and allows the beholder to wander through streets capturing the mysteries and magic behind each soft edged corner. The brilliant translation of a vast city into the intimacy of a minute work challenges predictable views of reality. Klee abandons hierarchical relations in his works; foreground and background are blurred consciously to introduce the desire for a search beyond the visible. To be on the edge of appearances and telling the moment becomes Klee's credo.

There are quite a few works by Klee whose origins go back to his childhood and the enchanting moments when he and his grand-mother illustrated some of the fairy-tales she used to tell him and to which he listened with delight. His playfully nostalgic *Tree House*, from 1918, has the ability to transport the viewer into a garden and tree house. This is a refuge, an oasis within the city. Goblins and fairies seemed to inhabit this tiny work that encloses us within its brightness of being.

Dream City possesses the tense and luminous qualities of a dream. It is twice the size of *Hammamet with the Mosque*, but its scale is amazingly touchable and it becomes extremely invigorating. The multitude of layers of watercolour washes create the unforgettable pulse of the secret city, simultaneously emerging and disappearing. It is as if, out of his dreams, Klee constructed an alternative, ultimate world of and for his imagination.

In the *View of G.*, from 1927, the space is as vast as if the city's labyrinths had opened their gates. The journey seems to be less obstructed than the *Dream City* with its ambiguous veils and light canyons of streets. One travels differently here, but the charm of discovery is not abandoned. The houses have individual personalities. They look with their window-like-eyes, inviting and laughing. The red, slightly crooked clock-tower provides momentum here and it is a reminder of the passages of time to which children can be so oblivious.

In 1918 Paul Klee wrote a poem and in the same year the poem became a painting. *Once They Emerged from the Gray of Night* appears as a sequence of musical notes, as a moment that immerses itself in music. Lines here become what Klee referred to as "absolute spontaneity" and "without analytical accessories"; his straight lines have so much dynamism, so much energy and rhythmic vividness. It is fascinating to discover so many temporal qualities in Klee's oeuvre. Is it possible that it

is because of the artist's reduction of formal devices? Or is it because of the immense influence of music on Klee's art? Probably both. Klee played music, knew how to listen to it and sometimes even danced. Georg Muche, who worked with Klee and whose studio was next to Klee's at the Bauhaus, wrote:

One day, I heard a strange, rhythmical stamping of feet. When I met Klee in the hallway, I asked him 'Did you hear that odd noise just now?' He laughed and said: 'Ah, - did you notice? That was not supposed to happen! I was painting and painting and suddenly, I do not know why – I had to dance. You heard it! That is a shame. I never usually dance.'

(Duchting 1997:56)

Kafka's *Notebooks and Loose Pages* recall his early experience of Prague; a mesh of mysterious literary architecture fuses with the tangible; the transformed city emerges. The city that becomes both the cage and the refuge of a child. Kafka writes with absolutely dramatic intensity about his everyday walk to school from Minuta House, where the Kafkas lived, to the old square, under the shadows of the castle...and back again. This circle contained and embraced his life.

Kafka's walks were coloured by his expectations of meeting an anarchist! Prague, like many other European cities in the nineteenth century, witnessed anarchist acts. Anarchists became almost mythical figures, subjects of stories and dinner conversations. The most famous anarchist in Bohemia was Rapachol. Kafka writes with delightful excitement at the possibility of meeting Rapachol on his walk to school. To his distress, Kafka never met Rapachol, but the singular possibility of seeing him behind a street corner made his everyday walk far from trivial.

For Eva Hoffman the circle containing her whole life was in Cracow. Her book *Lost in Translation: A Life in a New Language* is united by three chapters: Paradise, Exile and The New World. Hoffman's parents left Cracow and Poland in the 1950s. She was eleven when her paradise, the heart-beat of her city, her universe, were left behind in Cracow. She writes:

Cracow to me is a city of shimmering light and shadow, with the shadow only adding more brilliance to the patches of wind and sun. I walk its streets in a state of musing, anticipatory pleasure. Its narrow byways, its echoing courtyards, its jewellike interiors are there for my delectation: they are there for me to get to know.

(Hoffman 1989:38)

She felt safe in this enclosed circle of her city-paradise:

Age is one of the things that encloses me with safety; Cracow has always existed, it is a given, it does not change much. It has layers and layers of reality. The main square is like a magnetic field pulling all parts of the city together. It is heavy with all those lines of force..."

(Ibid 39)

There is no explanation when it comes to definitions of paradise. Paradise seems to escape logic and its receipt. Paradise like dreams and like children's own stories, exists beyond prescribed reality. Cracow of the 1950's became Eva Hoffman's eutopia. While in Vancouver she revisits Cracow of her childhood memories:

The *Planty* are another space of happiness, and one day something strange and wonderful happens there. It is a sunny fall afternoon and I am engaged in one of my favorite pastimes - picking chestnuts... The city, beyond the lacy wall of trees, is humming with gentle noises. The sun has just passed its highest point and is warming me with intense, oblique rays. I pick up a reddish brown chestnut, and suddenly, through its warm skin, I feel the beat as if of a heart.

(Ibid 41)

Nothing will replace the intense warmth of chestnuts found in Cracow.

Hoffman's book is even more intriguing if one acknowledges the fact that it was written in English, the author's second language. Hoffman's fluency in capturing the nuances of her life in the city of her childhood transcends any communication barriers and proves her insightful imagination. The verses are not lost in translation, they break through and shine.

In *Berliner Kindheit*, Walter Benjamin remembers his life as a little boy in Berlin. Most of Benjamin's memories contemplate his walks in the city. His favorite walks are along Lutzkanal and on one of the islands on the river. In the island's park one was only allowed to move along the pathways, except if one was a peacock. Peacocks could move freely on the island. Benjamin's dream was to become a peacock or at least to find a peacock feather. He never found one. Some of the images recording his moves are "rendered" in blue, a truly appropriate colour for mnemonic writing. Blue appears as a dream-like screen that simultaneously unites and separates the past from the present. Hans Christian Andersen made the children of his tales dream in azure seraphin because blue is a colour that moves effortlessly from reality to dream and back. And...one day,

the chief gardener of Paris decided to breed a blue rose. The rose has been named after Antoine de Saint-Exupéry, author of the enchanting *The Little Prince*.

Antoine de Saint-Exupéry and Paul Klee have perceived their environment with similar non-limiting freshness through which one can rediscover the city of one's childhood. Paul Klee's "Red Balloon" is a small work that allows the imagination to flow above the city; it denies gravity and adds wings to one's dreams. Fantasy without borders, the invisible city becomes visible to the little prince within us.

Alberta College of Art & Design, Canada

References

BENJAMIN, Walter (2000). *Berliner Kindheit Um Neunzehnhundert* [1932]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

DUCHTIG, Hajo (1997). *Paul Klee Painting Music*. New York: Prestel.

HOFFMAN, Eva (1989). *Lost in Translation. A Life in a New Language*. New York: Penguin.

KANDINSKY, Wassily (1970). "The Problem of Form" (1912). Victor Miesel (ed.). *Voices of German Expressionism*. New Jersey: Prentice-Hall.

SENNETT, Richard (1992). *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*. New York & London: Norton & Co.

A sombra do texto

Actualmente, enquanto sistema visível, a escrita usa preferencialmente a bidimensionalidade, real ou virtual, para se tornar perceptível. Nem sempre assim foi. Como primeira definição, no dizer de Roland Barthes, a letra é forma privada de sentido e a sua segunda definição “é que a letra não é pintada (registada), mas raspada, cavada, polida”; [Deste modo] “a sua arte de referência (e de origem) não é a pintura mas a glíptica” (Barthes 1984: 185).

No seu isolamento a letra é uma não-significação que, quando combinada em palavras, se torna imagem de sons que fixam o transitório. Ou seja, a ideia de que a escrita deveria ser eterna fez com que a gravação, por diversos métodos, se impusesse na pedra, na argila, no osso, na madeira... A escrita tornou-se, assim, durável mas também tátil e, nessa dimensão, mais aparentada a uma escultura do que a uma pintura.

A sua percepção não era o resultado da sobreposição de uma cor a um suporte mas da mutilação do próprio suporte, como se ideogramas, pictogramas ou mesmo grafemas sempre lá tivessem estado latentes e apenas necessitassem que alguém removesse a poeira que os cobria. Coadjuvados pelos dedos, os olhos passaram, assim, a ter acesso a uma linearidade com profundidade.

Ganhando a condição de objecto, a escrita ganha a capacidade de projectar sombra, ou seja, ao desdobrar-se em volume, ausência e perfil, ultrapassa o seu significado, ganhando um corpo que se autoproclama.

Mesmo que não se liberte da obrigação do dizer, a escrita, como dispositivo visual, permite um outro modo de ver/sentir/pensar. Abre-se desta forma à possibilidade de correspondências não verbais.

Enquanto forma, as palavras são auto-referenciais, significam-se a si mesmas, correspondendo o objecto à sua própria significação. Como significação permitem “fixar o transitório, fragmentar o infinito, nomear o inominável e impor tempo à eternidade” (Macedo 2002: 46).

Carregada deste poder, a escrita como sistema linguístico cedo fez a sua aparição no objecto funerário, se é que não ensaiou aí os seus primeiros passos, inscrevendo fórmulas mágicas propiciatórias, de esconjuro ou de memória, porque “à prova de uso prolongado, as palavras e os símbolos tornam-se o cosmo de bolso do ser humano” (Morin s/d: 89).

É sabido como os precavidos egípcios complementavam com a escrita as diferentes representações icónicas dos seus monumentos funerários. O corpo embalsamado e mumificado era depositado num “sarcófago interior” cuidadosamente pintado/escrito, onde a palavra assumia um papel primordial, reforço da representação iconográfica, com fórmulas que propiciariam ao defunto chegar ao céu, onde Nut, a deusa da noite e da abóbada celeste, o acolhia. Ou seja, a pintura e a escultura, artes miméticas por excelência, não parecem ser suficientes e é através da palavra que a dúvida se dissipa porque a escrita consubstancia imagem e palavra.

Se em vida o Faraó sempre se rodeou de escribas para efectivar o seu poder, na sua caminhada para o Além também não os dispensa.

Para os Antigos Gregos e Romanos não é pela imagem fielmente retratada que passa a memória do defunto mas pelo nome, a forma mais sumária mas mais consubstancial de epitáfio, como atestam os nomes esgrafitados ou pintados no reboco dos “columbaria”.

“A palavra escrita permanece”, como diz um antigo ditado romano, e foi esta permanência que os seduziu. O império caiu, mas as inscrições celebrando imperadores, heróis e vitórias ficaram transmutadas pelo futuro numa profusa epigrafia tornada fúnebre.

Epigrafia que desde então sempre manteve uma relação estreita com a cidade fazendo parte do seu património sensorial e, portanto, da sua memória. Assim o testemunham monumentos, edifícios, pedestais e fontes, placas toponímicas e escritos cívicos e comerciais, mas sobretudo nas inscrições funerárias que não se resumem a uma única fórmula – epitáfios, dedicatórias, citações bíblicas...

Escrita que, como prática memorial, “satisfaz um desejo essencial de permanência” (Urbain 1998: 195) e se alia não raras vezes à escultura, com uma panóplia de figuras representadas “como a nobreza (...)

esculpida e exposta sobre os seus túmulos pelas catedrais da Europa, com uma espada nas mãos e um livro aberto por travesseira. Ad æternam” (Monteiro 1984: 18) Figuras escultóricas que “inscrevem” na pedra nomes ou textos e os “lêem” como se, na sua arbitrariedade, a palavra fosse a única capaz de aproximar o sujeito da obra que o representa.

Estas figuras executam um papel de actores que perseverantemente “representam e perpetuam os dois momentos essenciais duma cena fundadora, primordial e mágica. (...) Interpretam (...) os gestos complementares dum rito funerário persistente: escrever e ler” (Urbain 1998: 195). Instauram assim o acto contínuo da leitura como modalidade de culto, no qual também participam os passantes. Um reler contínuo até à eternidade que evoca e faz reviver numa acção “isomorfa da ressurreição, numa contiguidade perpétua entre o legível e o invisível, o [verbo] e o ser” (Urbain 1998: 195, 198).

Esta espécie de autentificação da homenagem, onde a representação do nome deixa de ser um signo convencional que representa o indivíduo e passa a ser o indivíduo, advém da confiança que o Homem deposita na linguagem, permitindo deste modo que nome e sujeito sejam um só (cf. Casado 1999: 533).

Num cruzar de olhares com a palavra, o caso particular do *Memorial aos Veteranos do Vietname* em Washington, de Maya Lin, é uma obra de referência. Nela a palavra é recuperada, tornando-se espaço escultural e contraria o crescente consumo massificado de imagens que impuseram um recuo à palavra.

Não lhe é estranho também o facto de a memória se inscrever de forma mais intensa na tradição literária, elegíaca e poética, de mediação entre a linguagem e a morte, do que na tradição visual.

Inaugurado em 11 de Novembro de 1982, o *Vietnam Veterans Memorial*, em Washington, D.C. é constituído por 140 painéis de granito negro polido, perfazendo um comprimento total de 150 m.

Começa com cerca de 20 cm de altura até atingir cerca de 3 m na intersecção a 90º das duas alas.

Nessa superfície negra e espelhada estão os 58 214 nomes das vítimas gravados segundo uma disposição cronológica que faz a própria cronologia da guerra.

O memorial constitui-se como um corte que se afunda gradualmente na paisagem, tendo por limite dois muros que vão crescendo e assim compensando o desnível formado.

Para “ver” o monumento é necessário penetrar no seu espaço e lentamente percorrê-lo, num percurso descendente que põe inversamente a descoberto e de forma gradual o muro e, depois, em percurso ascendente.

O confronto com a quantidade cada vez maior de nomes gravados na parede, à medida que se avança, é esmagador, mas, paradoxalmente, é esta dimensão, e esta tensão, que unifica as individualidades representadas num todo onde, contudo, “a identidade permanece latente, e o processo da leitura é um processo de identificação” (Baudrillard 1997: 127).

Ver/ler os nomes é tornar reais as vítimas nesse espelho negro onde o espectador, quando os olha, também se vê.

Maya Lin não procura uma arte didáctica mas a criação de um momento privado que permita a reflexão. O memorial possibilita esse momento privado num espaço público, onde o silêncio ritual possibilita ouvir interiormente os nomes que os olhos tiram do silêncio.

O sentido sagrado do verbo criador manifesta-se através do nome, através da palavra, afirmando a individualidade, presentificando uma ausência. Esta afirmação do singular feita pelo nome consciencializa também em cada observador a sua própria finitude, pois “só há morte quando há individualidade” (Morin s/d: 57).

A palavra gravada na pedra ganha a sua visibilidade através da sombra. É a combinação de opostos que indiferencia positivo e negativo porque é o material retirado que cria o vazio que desenha o corpo da letra. Corpo que, desprovido de matéria, irradia a sua visibilidade através da sombra e não da luz.

Podemos encontrar uma analogia entre esta sombra e a sombra do corpo que, como um reflexo, é das primeiras percepções que o homem tem de si e que funciona como seu duplo. Também aqui, cada nome é esse duplo imortal que afirma uma individualidade.

A leitura está intimamente presa ao tempo, porque “ler é uma forma diferente de [o] medir [e, simultaneamente] é acção sobre a matéria” (Baut 2000: 20).

A palavra obriga o espectador-leitor a deter-se na sua caminhada e a deter o seu olhar sobre a superfície gravada, percorrendo as linhas, procurando um nome específico ou, num *zapping* visual, na impossibilidade de se deter sobre um nome em particular, sentir a impotência de ler a totalidade, numa tensão constante “entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo” (Krauss 1998: 6).

Sente-se nesta obra que os limites normativos, durante muito tempo válidos, para definir a escultura como arte da disposição de objectos no espaço já não lhe servem.

A escultura, quando “expande o seu campo”, passa a explorar e incorporar propriedades até então pertença de outras artes, nomeadamente da arquitectura.

De uma forma clássica a escultura funcionava a três dimensões mas, fechando-se sobre si, excluía o homem, que a olhava do exterior.

Ao abrir-se, expulsa o espaço ilusionista e oferece doravante um espaço real que pode, tal como na arquitectura, ser vivido e experienciado directamente, tornando-se ele próprio protagonista. Deste modo, para se experienciar a escultura já não basta só olhá-la. Ela pede-nos também o tempo da nossa caminhada e é esta acção que cria a quarta dimensão que confere ao espaço a sua integral realidade (cf. Zevi 1977: 23).

Por tudo isto impõe-se, “cada vez mais, falar de tempo” (Krauss 1998: 4) quando se fala de escultura na medida em que o observador, ao vivenciar a obra, toma, de forma evidente, consciência do seu próprio tempo.

A obra em análise continua, apesar de tudo, a apresentar características clássicas de um relevo. Assim sendo, o seu contexto escultural corresponde, desde logo, ao contexto temporal da leitura, ou seja, o relevo incorpora múltiplos momentos que necessitam da acção do observador. Contudo, e este é já um elemento diferenciador, o observador não se encontra fora do espaço narrativo mas faz parte integrante dele e da própria narração. De outro modo a sua inacção transforma-se também na sua impossibilidade de ler.

Por definição a frontalidade é a característica primeira do relevo, que pede ao observador um ponto de vista recíproco.

No caso em análise o observador, para ser capaz de ler, tem não só de se posicionar frontalmente aos nomes mas também de se deslocar no espaço. Estático, o seu campo visual já não basta para uma leitura eficiente. Assim sendo, os seus olhos têm de se socorrer de todo o corpo para poderem ver.

Apesar de o texto se constituir como um contínuo feito de fragmentos pode-se afirmar que não existe uma fragmentação discursiva porque o texto, alinhado e em colunas, constitui-se como um contínuo que o observador pode seguir, guiado pelo seu próprio ritmo de leitura.

Texto que apresenta os nomes organizados em colunas verticais que se multiplicam ritmicamente numa disposição que lembra um rolo que

se abre, mas a uma escala que confronta o corpo com a impossibilidade de o manusear.

Apresenta uma ordem compositiva baseada na repetição de um elemento mínimo – o nome – numa progressão sequencial e temporal. Mas mesmo que se isole um dos nomes, ele não deixa nunca de pertencer ao todo.

Esta é uma situação de algum modo paradoxal na medida em que a escultura minimalista americana, ao usar esta estratégia de “uma coisa depois da outra”, anula a possibilidade de significado, negando a expressão.

Ora, neste caso, o mesmo tipo de estratégia compositiva assume quase a ambição de condensar o significado da história, pessoal e colectiva, em que a relação público/privado é produtora de significado. “Significado que é determinado pelo carácter singular da experiência interna do indivíduo” (Krauss 1998: 312). Cada nome gravado no muro desencadeia um significado global abstracto, a presentificação de uma ausência, e um significado particular e de intensidade variável, se corresponde ao nome de um conhecido, de um amigo ou de um familiar.

O minimalismo, ao reavaliar a lógica de uma fonte particular de significado, não nega um significado ao objecto estético mas reivindica que o significado seja visto como originário de um espaço público e não privado. Conhecida a preferência da artista pelo espaço público, ela usa aqui a competência mais generalizada: a linguística e um repertório comum de signos, que, longe de serem propriedade da artista, são os mais universais: a palavra, os nomes.

Para Lyotard a arte moderna é aquela que “presentifica”

o que há de “impresentificável”. Fazer ver que há algo que se pode conceber e não se pode ver nem fazer ver. (...) Mas como fazer ver que há algo que não pode ser visto? O próprio Kant indica a direcção a seguir, nomeando o “informe, a ausência de forma”, um indício possível do “impresentificável”. Também diz da abstracção vazia que sente à procura de uma “presentificação” do infinito (outro “impresentificável”) que essa abstracção em si mesma é como uma “presentificação” do infinito, a sua “presentificação” negativa. Cita o “Não farás para ti imagem de escultura, etc.” (*Êxodo*, 2.4) como a passagem mais sublime da Bíblia, no sentido em que proíbe qualquer “presentificação” do absoluto.

(Lyotard 1987: 22-23)

Lyotard fala da impossibilidade de “presentificar” o “impresentificável” e de uma “estética do sublime” que “presentifica” de modo negativo. Não figura nem representa (Lyotard 1987: 23).

O *Memorial aos Mortos do Vietname*, dedicado a uma causa, é consensual na comemoração porque os nomes fazem com que a história colectiva não apague a história pessoal, reforçando assim a ligação do indivíduo ao social. Como monumento colectivo que é, dá uma residência não só à memória individual mas também à memória familiar e colectiva, transformando a dor em memória.

Aqui, a disposição dos espaços de sentido que Maya Lin usa recuperam a palavra, numa tradição elegíaca e poética de mediação entre a linguagem e a morte, transformando a palavra num espaço imagético. Não fazendo *imagem de escultura*, questiona assim em que medida a arte se constitui, ainda, como último reduto da “visibilidade” da morte, já que esconder não é eliminar.

Fá-lo alinhando nomes sobre o silêncio da pedra.

Escola Superior de Educação, IPP

Referências

ARIÈS, Philippe (1989). *História da Morte no Ocidente*. Lisboa: Publicações Europa-América.

ARIÈS, Philippe (1988). *Homem Perante a Morte*, Lisboa: Publicações Europa-América.

ARIÈS, Philippe (1983). *Images de L'Homme Devant la Mort*. Paris: Seuil.

BARTHES, Roland (1984). *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.

BATAILLE, Georges (1993). “Lascaux ou la Naissance de l’Art”. *Œuvres Complètes*, IX. Paris: Gallimard.

BAUDRILLARD, Jean (1997). *A Troca Simbólica e a Morte*. Vol. II. Lisboa: Edições 70.

BAUT, Adriana, (2000). *10afio, Pensamentos, Palavras & Actos*. Porto: Instituto Superior de Engenharia do Porto.

CASADO, M. (1999) “Caligramas”. *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra.

KRAUSS, Rosalind (1998). *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.

LEROY-GOURHAM, André (1987). *A Oleira Ciumenta*. Lisboa: Edições 70.

LYOTARD, Jean-François (1987). *O Pós-moderno Explicado às Crianças*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

MACEDO, Hélder (2002). “Formas de Ler”. *João Vieira, Corpos de Letras*. Porto: Fundação de Serralves.

MANZANARES, María Luisa Sobrino (1999). *Escultura Contemporânea en el Espacio Urbano*. Madrid: Electa.

MONTEIRO, Manuel Hermínio (1984). “Mistério em 9 silêncios”. *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 126 (4 de Dezembro). 18

MORIN, Edgar (s/d). *O Homem e a Morte*. Lisboa: Publicações Europa-América.

PANOFSKY, Erwin (1995). *La Sculpture Funéraire*. Paris: Flammarion.

STEINER, George (1992). *No Castelo do Barba Azul (Algumas notas para a redefinição de cultura)*. Lisboa: Relógio d'Água.

URBAIN, Jean-Didier (1998). *L'Archipel des Morts*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.

ZEVI, Bruno (1977). *Saber Ver a Arquitectura*. Lisboa: Arcádia.

7. OUTROS DISCURSOS, OUTROS ESPAÇOS

BRANCA

Retórica, Poética e Simbólica nas fronteiras entre a Arte e a Ciência

Vivemos um momento em que, um pouco por todas as Faculdades de letras ou de ciências humanas do país, se reflecte sobre o futuro de cursos de licenciatura, de mestrado e até de doutoramento, assistindo-se, neste debate generalizado, quer a argumentações apaixonadas quer a posições decepcionadas e pessimistas. Tudo isto fará parte do momento de crise de uma mudança de paradigma (causas: diminuição do ingresso de estudantes; problemas de financiamento; modelos dos cursos numa era globalizada; Tratado de Bolonha; etc.). Não irei aqui tratar desta questão; se a trago à colação é tão só porque talvez faça sentido, nas reestruturações ou na criação de novos cursos, a recuperação de um saber integrado, ou se se quiser, a instauração de um *paradigma relacional dos saberes*, mas que seja cientificamente exigente e não ceda ao facilitismo e à superficialidade, sem deixar de ser algo de adaptado à nossa época. Reconhecer a necessidade de pontes entre as duas culturas de que fala Snow, entre as ciências humanas (ou históricas) e as ciências ditas duras (teoréticas), implica ter consciência das diferenças e das identidades epistemológicas.

A história dos estudos literários, do século XIX até, pelo menos, aos anos 70 do século XX, mostrou-nos como tais estudos (assim como as ciências humanas) viveram uma verdadeira euforia da cientificidade, por influência das ciências naturais/biologia, das ciências matemáticas/quantitativas, da lógica, etc. Terá sido esta necessidade uma prova de maturidade ou de imaturidade das ciências humanas? Talvez de ambas, pois todo o conhecimento precisa de rigor, de objectividade; mas talvez se tenha percebido que há *rigores diferenciados*.

O que importa sublinhar aqui é que, neste processo, a própria noção de cientificidade cresceu, amadureceu. A Toda-Poderosa-Ciência deixou de ser cartesianamente científica (René Descartes, 1596-1650; *Discurso do Método*, 1637), ou seja, entendeu-se de vez que cientificidade, mesmo nas ciências duras, não é sinónimo de objectividade neutral, de conhecimento puro, como aliás já tinha defendido Kant (*Crítica da Razão Pura*, 1724), ao contrário do que os positivismos dos séculos XIX e XX nos queriam fazer crer.

A história das ciências dá-nos a ver como, no conhecimento científico, estão alojados a subjectividade, o irracional, o simbólico e o retórico. Mario Vegetti (1994) pôde mostrar-nos como, na biologia de Aristóteles, e apesar deste, é inegável a presença irreduzível e fecunda dos *kenologeín*, ou seja, do *discurso vazio*; é que há pessoas que não se convencem pela demonstração lógica, pura e dura; só se convencem pelas metáforas, pelo “pugilato das palavras”.

O espírito renascentista, simbolizado em Leonardo Da Vinci (1452-1519), favoreceu, como é sabido, o diálogo dos saberes; o humanismo, apesar dos seus fechamentos e contradições, quando aliado à acção, é um exemplo disso mesmo: recorde-se o modelo de herói camoniano, patente n’*Os Lusíadas*, que deveria aliar a cultura humanista à acção guerreira e ao pragmatismo das Descobertas (ou seja: aliar o passado e o presente).

Se dedicarmos alguma atenção à literatura portuguesa de viagens, encontraremos com alguma facilidade autores e textos em que o discurso (pré-)científico convive com o discurso estético, simbólico ou retórico. No *Esmeraldo de situ orbis* de Duarte Pacheco Pereira (o “Aquiles Lusitano”, como lhe chamou Camões), gostaria de sublinhar, a título de exemplo, o enquadramento retórico do discurso (ao nível dos protocolos da escrita adequados ao género compósito do texto; presença de uma retórica do nome-título/presença da retórica clássica) e o tratamento simbólico na representação dos espaços geográficos (ex: Ásia, África e Europa; a linha equatorial africana negativamente caracterizada). Nos *Colóquios dos simples e drogas da Índia* de Garcia de Orta, sublinho, também a título de exemplo, a presença da poesia (e de Camões em particular) no paratexto inicial, a natureza retórica e simbólica da própria Natureza, a inserção de fragmentos histórico-culturais e efabulatórios e de micro-narrativas do quotidiano de Goa e ainda a exploração estilística da linguagem de modo a *dar a ver* determinado elemento natural (é que só numa versão latina de Clusius, porventura por influência das ilustrações do *Tratado* de C. Acosta, surgirão imagens ilustrativas).

Em ambos os textos referidos, seja em nome da verdade histórica (e não esqueçamos que o *Esmeraldo*, para além de outras coisas, é também uma Crónica), seja em nome da verdade experiencialista (o “vi claramente visto”), ressurgem sempre a aristotélica preocupação em distinguir as suas escritas da escrita ficcional (embora o gosto pela efabulação e pela mitologia esteja presente).

Há pouco falava na questão do “dar a ver” a propósito da preocupação de Orta em suprir a falta da imagem ilustradora. Ora, apesar de em muito menor escala em comparação com o caso francês, a cartografia e a literatura portuguesa de viagens do século XVI estão cheias de exemplos daquilo a que chamo de *escrita dos monstros*, escrita essa que se torna, por vezes, no despertar dos *monstros da escrita*, como acontece na *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, em que a descrição seja do humano (“gente disforme” e de “fala desentoadada”), do natural (o caso do bicho “caquesseirão”) ou do religioso (as figuras medonhas do religioso chinês), não raras vezes descamba na monstrificação do real, como se as palavras tivessem esse poder mágico e perverso.

Se referi o caso francês é porque realmente enquanto na literatura de viagens e na cartografia portuguesas há uma nítida tendência para um certo realismo experiencial e ingénuo, que aliás não pode ser desligado do pragmatismo dos nossos Descobrimentos e da nossa Expansão, na literatura de viagens e também na cartografia francesas a nota dominante é a tendência para a imaginação, para a ficcionalização por parte dos autores “voyageurs de cabinet” (os sedentários). Isto é visível desde Rabelais ou Montaigne, passando pela representação cartográfica (muitas vezes mais ilustrativa do que pragmática; outras vezes, por razões políticas, fictícia – como no caso da França Antártica de André Thevet) até, no século XVII, a Cyrano de Bergerac. Nomeadamente no seu texto *Autres Mondes* oferece-se-nos um tipo de escrita – a ficção científico-filosófica (anti-retórica clássica triunfante no nosso barroco, mas criando uma retórica da imaginação de mundos alternativos e universos infinitos) – que está muito ausente da literatura portuguesa (quem conhece a obra, recordar-se-á das fantásticas metamorfoses do reino da “pomme de grenade”, com recurso a estranhos jogos metonímicos e de sinédoques, que põem em causa a noção de representação e parodiam o romance barroco, pois o literal e o figurado deixam de ter sentido).

Mas, já que estamos no século XVII, virá a propósito colocar a seguinte questão: tudo o que atrás foi dito sobre a presença do irracional, do simbólico, do retórico, no discurso científico, não o será porque a

ciência das ideias claras e certas ainda estava por vir? Responderei apenas com o estudo de Fernand Halryn sobre os *exemplos inventados* em Descartes: de facto, para melhor convencer a comunidade científica, em Descartes, a ilustração serve de modelo (exemplo: recurso à parábola e à fábula).

No nosso século XVIII, voltaremos a encontrar um certo fascínio pela ciência da parte de escritores e poetas. É o caso do poeta árcade e do naturalista António Dinis da Cruz e Silva que alia o novo exotismo ecológico da paisagem brasileira à viagem filosófico-naturalista. Veja-se o seu texto “Pequi e Guarará” (in *Metamorfoses*) onde aplica a mitologia clássica (*Metamorfoses* de Ovídio) ao exotismo brasílico, mas também onde já é perceptível a introdução de uma componente sentimentalista pré-romântica. Outro autor, deste mesmo século, cuja poesia valeria a pena conhecer melhor e que aqui apenas recordo, é o matemático José Anastácio da Cunha (vide Referências).

Depois do apogeu da Retórica no século XVII, o seu declínio é evidente nos séculos XVIII e XIX. Será primeiramente expulsa do universo do literário pelo neoclassicismo e depois pelo romantismo. A “retórica romântica” será a das origens, tal como a ciência positivista do século XIX. No campo dos estudos literários, a obsessão pelas origens também está presente: veja-se a história literária de Taine e de Lanson ou a hermenêutica filológica de Schleiermacher.

O desejo de cientificidade nos estudos literários e também na literatura propriamente dita terá uma história longa que só terminará nos anos 70 do século XX, com as diversas manifestações pós-estruturalistas.

Desejo de ciência, por parte dos homens de letras, e *desejo de literatura*, por parte dos homens de ciência, são os dois pólos de uma alteridade histórica, com momentos de atracção e momentos de repúdio.

Não resisto a contar-vos, ou a relembrar-vos, ainda que telegraficamente, alguns dos episódios mais exaltantes da história deste desejo de literatura e/ou de retórica, por parte dos homens de ciência, no nosso século.

Thomas Kuhn, na esteira de Hafner e de Gombrich, publica, em 1962, um texto absolutamente determinante – refiro-me a *Estrutura das Revoluções Científicas*. A teoria das revoluções paradigmáticas desconstrói oposições demasiadamente fáceis, rudimentares, que supostamente diferenciariam *ciência* e *arte* (factos *versus* valores; objectividade *versus* subjectividade; indutivo *versus* intuitivo) e que não se verificariam na

inovação e no desenvolvimento científicos, resultantes da “acção de escolas rivais e de tradições incomensuráveis, de padrões de valor mutáveis e de modos de percepção alterados” (*op.cit.*). Todavia, em 1977, em *Tensão Essencial*, Kuhn, talvez pelas suas conclusões inquietantes e incómodas, colocar a tónica na diferença entre *ciência* e *arte*, partindo do paralelismo de Hafner (produtos; actividades e resposta do público diferenciados).

Kuhn foi atacado por todos os lados: acusado de *irracionalismo* por uns (o modelo de crise do período pré-paradigmático e o modo brusco de passagem para o período paradigmático); acusado de *relativismo* (para Kuhn, a mudança de paradigma não implica estar mais perto da Verdade, mas apenas que houve mudança de *programa de verdade* – a prova seria intrateórica e não empírica e assim o real já não é critério de verdade/progresso); e até acusado, por outros, de defender uma posição positivista (a noção de *ciência normal*; o pré-paradigmático sentido como deficiência/negatividade oposta ao paradigmático sentido como positividade/solidez).

Um paradigma entra em crise quando os cientistas *deixam de ver as mesmas coisas* (ou de se *interessar pelos mesmos problemas* – Karl Popper). Surge, então, o debate e a proliferação de teorias rivais, donde sairá a escolha da teoria vitoriosa que dará origem ao monopólio do paradigma novo. Em tal debate, intervêm a lógica, a matemática formal e a prova empírica, mas isso parece não chegar, visto que a prova e a verdade são intrateóricas, ou seja, prisioneiras dos *pressupostos* de cada teoria. O debate pode, então, tornar-se um diálogo de surdos. A passagem para outro paradigma é, segundo Kuhn, brusca e inesperada (por clarões de intuição) e assentará em boas razões, mas não em regras de escolha racionais.

É aqui que entra em cena a *estética* (valores/sensibilidade; o papel da metáfora; etc.) e a *retórica* (argumentação e persuasão). É aqui que há aqueles que negam a obscuridade e a imprecisão no terreno da ciência (fobia racionalizante) e que há aqueles outros que pacientemente deixam que a loucura, o irracional e o absurdo se transformem em razão: é o caso do *anarquismo-dadaísmo epistemológico e metodológico* de Paul Feyerabend. Segundo Feyerabend (*Contre la Méthode – Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*), o desenvolvimento científico assenta no pluralismo teórico, no confronto entre teorias incompatíveis (aumentando-se, assim, o seu conteúdo empírico), mas sem que tal implique o caminhar-se para o momento da *ciência normal* do paradigma (fim do confronto) pela vitória de uma teoria sobre outras: “Tudo é bom”. Se o que permite a descoberta científica é a transgressão de regras de

uma metodologia, então, só a *Contra-Metodologia do “Tudo serve”* é a condição do desenvolvimento científico. Estamos, pois, em pleno *método sem método*, razão sem razão (cf Prado Coelho 1982: *passim*). Para Feyerabend, a actividade científica pauta-se por *factores políticos* (note-se a comparação do anarquista com o agente secreto) e por *factores retóricos*.

Se fizermos um paralelismo com Pierre Bourdieu compreendemos bem a sua noção de *móbil político* da ciência; Imre Lakatos, ao contrário de Kuhn e de Feyerabend, procura desesperadamente reabilitar os critérios de racionalidade (*apud* Prado Coelho).

Noutra perspectiva descontinuísta se coloca o racionalismo crítico / filosofia do erro de Karl Popper – *Conjecturas e Refutações (O Progresso do Conhecimento Científico)*, o qual, partindo embora do senso comum, passa pelo método crítico das conjecturas e refutações: uma teoria é científica, não por ser indutivamente verificável pelos factos, mas por ser falsificável, refutável, através de uma série de testes que vão, pouco a pouco, aumentando o conteúdo empírico dos enunciados, restringindo as probabilidades – “quanto mais uma teoria proíbe melhor é”. Se uma teoria resiste temporariamente às críticas, se for corroborada, passa a fazer parte da chamada ciência corrente. O Progresso consistiria, então, nas sucessivas identificações e eliminações das contradições. É a visão optimista e realista da ciência.

Estamos já longe dos saltos de teoria para teoria ou da produtividade do caos, dos preconceitos e da paixão de Feyerabend, e mais próximo dos processos darwinistas de selecção teórica, assente no racionalismo crítico. Compreende-se, deste modo, as críticas de Popper às pretensas científicidades do marxismo e da psicanálise freudiana que reivindicam para si a verdade em nome de uma exaustividade empírica impossível (ao contrário de Einstein). Está também posto em causa o empirismo da epistemologia inglesa (a lógica da descoberta é dedutiva e não indutiva).

Mas se em Popper não parece haver lugar para a Retórica, nos últimos anos vemos proliferar reflexões várias sobre a *retórica da ciência*. Segundo Pierre Oléron, a própria expressão deve-se a L. J. Prelli (1989) e a A. G. Gross (1990). É o caso de Georges Thinès com as suas noções de retórica externa (simplificação em nome do destinatário), retórica interna (simulacro de fusão de horizontes entre cientista e público), de retórica comunicacional do estilo científico ou de “*rhétorique optimale*” (recusa do discurso científico em fechar-se na esquematização e formalização excessivas). É o caso de Gérald Holton (ex: Cícero e a

metáfora viva, ou seja, aquela que desperta o sentido da visão) que se tem debruçado sobre o papel da metáfora e dos *thémata* no pensamento científico. É o caso de Jacques e Monique Dubucs e a sua noção de *jogo conflitual* / disputa racional no texto científico (ver Umberto Eco e o *jogo da cooperação* na literatura). É o caso de Vincent Coorebyter nos seus estudos sobre as *hipóteses auxiliares* ou *ad hoc*.

Deixo propositadamente para o fim um dos autores que considero absolutamente essenciais nesta matéria. Refiro-me a Marcello Pera (*Scienza e Retorica*, 1991): a sua ideia central parte de algumas constatações: apesar da cedência da componente do *paradigma da ciência como demonstração*, sob o peso das suas próprias construções (as percepções ou as concepções não são imaculadas) e até de algumas modificações da *componente metodológica*, a verdade é que a ideia de necessidade de um método, no âmbito do paradigma da ciência como demonstração, não se alterou.

Apesar de todas as revoluções, para M.Pera a *ciência continua demasiadamente cartesiana, como se a ciência sem método não pudesse ser um empreendimento cognitivo racional*.

Vamos, então, à tese de Pera: entre Popper e Lakatos, de um lado, e Feyerabend ou Rorty (em vez do método, há uma “normale conversazione”), do outro, Marcello Pera propõe uma ultrapassagem do dilema cartesiano (em grande medida apoiando-se em Kuhn). Ou seja: entre o *modelo metodológico* (associado a uma epistemologia empirista, em que a experiência é um dado que funciona como árbitro “imparcial” na controvérsia científica) e o *modelo contrametodológico* (associado a uma epistemologia hipercriticista de raiz kantiana, em que teorias e factos surgem inseparáveis), emerge uma nova via, a do *modelo retórico* (assente na discussão retórica, na dialéctica, que resulta da perspectiva do racionalismo construtivo). Se o modelo metodológico e o modelo contrametodológico são modelos *duais*, o modelo retórico é um modelo *triádico* (mente do investigador/natureza/auditório ou comunidade científica).

Substituir o método pela retórica equivale, pois, a “transferir a ciência do reino da demonstração para o domínio da argumentação” (Pera). E a prova de que assim é, efectivamente, está no estudo deste epistemólogo sobre vários tipos de argumentos retóricos em Galileu, Darwin e na cosmologia moderna, concluindo que, nestes três casos, para bem da ciência, os cientistas *dizem uma coisa mas fazem outra*, isto é, denegam a presença da retórica nas suas teorias científicas.

Segundo tal perspectiva, pode-se aqui correr o risco de a ciência passar da demonstração para a *des-monstração*.

Segundo Marcello Pera, Deus e o Método estão mortos, mas nem tudo é permitido (voz do Maligno, segundo Goethe). A solução (racional e progressiva) passa pela Retórica.

E, assim, terminamos este excuro pelas obras de alguns epistemólogos, deixando (provisoriamente) a Retórica no trono da Ciência, depois de ter estado no trono da Literatura.

E terminamos deixando também a Literatura e a Arte no trono da Ciência (ou seja: uma forma de manter no discurso científico a abertura para o *indizível* e o *indecidível*, como diria E. Prado Coelho) – estou a pensar nas obras de divulgação científica de Edwin A. Abbott (*Flatland*), mas sobretudo na era pós - Carl Sagan e, recentemente, no movimento *DNArt* de Hunter O'Reilly (especialista de genética da Universidade de Michigan), etc. Como diz Gérard Holton, “Nos scientifiques poursuivent leur florissant trafic de métaphores. Et nos professeurs doivent également nous chanter des métaphores nouvelles et vitales” (Holton 1994: 169).

Universidade do Algarve

Referências

ABBOTT, Edwin A. (1994). *Flatland – A Parable of Spiritual Dimensions* (1884). Oxford: Oneworld.

ABBOTT, Edwin A. (1993). *Flatland – O País Plano – Um Romance a Várias Dimensões*. Trad de Maria Luísa Mascarenhas et al. Lisboa: Gradiva.

Anastácio da Cunha (1744/1787) – *O Matemático e o Poeta* (1990) – Actas do Colóquio Internacional (1987) (seguida de Antologia). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BERGERAC, Cyrano de (1997). *Œuvres Complètes*. Paris: Librairie Classique Eugène Bélin.

COELHO, Eduardo Prado (1982). *Os Universos da Crítica*. Lisboa: Edições 70.

COOREBYTER, Vincent (1994). “Hypothèse auxiliaire et pétition de principe: entre Popper et Feyerabend”. Vincent de Coorebyter (ed.), *Rhétoriques de la Science*. Paris: Presses Universitaires de France.

DUBUCS, Jacques e Monique (1994). “Mathématiques: la couleur des preuves”, Vincent de Coorebyter (ed.), *Rhétoriques de la Science*. Paris: Presses Universitaires de France.

ECO, Umberto (1983). *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula*. Lisboa: Editorial Presença.

FEYERABEND, Paul (1979). *Contre la méthode – Esquisse d’une théorie anarchiste de la connaissance*. Paris: Éditions du Seuil.

HALLYN, Fernand (1994). “La machine de l’exemple ou la comparaison chez Descartes”, Vincent de Coorebyter (ed.), *Rhétoriques de la Science*. Paris: Presse Universitaires de France.

HOLTON, Gérald (1994). “La métaphore dans l’histoire de la physique”, *Rhétoriques de la Science*, Vincent de Coorebyter (ed.). *Rhétoriques de la Science*. Paris: Presses Universitaires de France.

KUHN, Thomas (1989). *A Tensão Essencial*. Lisboa: Edições 70.

KUHN, Thomas (1983). *La Structure des Révolutions Scientifiques*. Paris: Éditions Flammarion.

OLÉRON, Pierre (1994). “Révolutions scientifiques et paradigmes: le cas des sciences cognitives”, Vincent de Coorebyter (ed.), *Rhétoriques de la Science*. Paris: Presses Universitaires de France.

ORTA, Garcia de (1987). *Colóquios dos simples e drogas da Índia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2 volumes (reprod. em fac-símile da edição de 1891, dirigida e anotada pelo Conde de Ficalho).

PERA, Marcello (1991). *Scienza e Retorica*. Roma-Bari: Giu. Laterza & Figli.

PEREIRA, Duarte Pacheco (1991). *Esmeraldo de situ orbis de ...* (Edition critique et commentée de Joaquim Barradas de Carvalho), Thèse de Doctorat de 3e cycle présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l’Université de Paris. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PINTO, Fernão Mendes (1995). *Peregrinação*, Edição fac-símile da edição de 1614. Maia: Castoliva Editora Limitada.

POPPER, Karl (1982). *Conjecturas e Refutações (O Progresso do Conhecimento Científico)*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

SILVA, António Dinis da Cruz (2001). *Obras de António Dinis da Cruz Silva*, ed. Maria Luísa Malaquias Urbano. Lisboa: Edições Colibri. 2 volumes.

SNOW, C. P. (1996). *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press.

THEVET, André (1997). *Les Singularités de la France Antarctique*. Paris: Éditions Chandeigne - Librairie Portugaise.

THINÈS, Georges (1994). “Une rhétorique optimale du discours scientifique”, Vincent de Coorebyter (ed.), *Rhétoriques de la Science*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

VEGETTI, Mario (1994). “Quand la science parle à vide: procédés dialectiques et métaphoriques chez Aristote”, Vincent de Coorebyter (ed.), *Rhétoriques de la Science*. Paris: Presses Universitaires de France.

Thinking the visible: Mallarmé, Boulez, Lyotard

Introductory Note

This paper examines Lyotard's analysis of *Un coup de dés* alongside Boulez's reception of Mallarmé. What is at stake in both Lyotard's and Boulez's reception of *Un coup de dés* is the way in which visual elements of the poem, namely the page layout and typographical character, relate to signification and the referent of the poem (chance). In order to establish the conceptual framework against which these two readings of the poem will be discussed, Lyotard's theorising of the postmodern is next briefly exposed.

1. Lyotard on the postmodern

Lyotard puts forward a definition of postmodern thought as “incredulity towards metanarratives” (1984: xxiv). It aims at undoing the totalizing rationality which, according to him, underlies modern thought (1984; 1993). Rather than a conceptual framework, the postmodern is thus conceived as a critical strategy and practice defined solely by the play of incommensurable elements. “Postmodern knowledge”, he writes, “refines our sensitivity to differences and reinforces our ability to tolerate the incommensurable” (Lyotard 1984: xxv).

Art is a field where Lyotard finds particularly pregnant examples of this play of incommensurable elements (1971; 1984; 1988b; 1993). In the visual arts, for example, he comments on the work of Cézanne and Klee

for showing the existence of a systematic support of sense alongside its deconstruction (1971; 1984; 1988b). In the case of Cézanne, Lyotard stresses the deconstruction of form by colour and the deconstruction of the focal zone by the diffuse periphery (1971: 158; 1988b: 19). In the case of Klee, he points out the violation of the rules of perception and gestalt by processes such as condensation and displacement of objects (1971: 231).

In both cases, the canvas offers a configuration of elements which delays the unity of representation. Such deferral of closure and wholeness constitutes as much a testimony to, as a tool for critical thought. In fact, according to Lyotard, it is only by depriving itself of the unity of consciousness that thinking, and art, for that matter, remain within a paradigm of critical rationality (1984; 1988a; 1988b). From this absence of wholeness follows also the critical potential of art as much as a homology between art and postmodern thought. It was shown that the postmodern is defined by Lyotard as resistance towards totalizing modes of thought. Any work of art to be understood under this cultural paradigm would have to undo a unified articulation of elements.

At this point, a difficulty arises for both art and cultural theory: the deconstruction of a unified framework of sense must be achieved without withdrawing from it. In fact, as Lyotard points out, the understanding of the postmodern either as a historical period or as a radically new conceptual framework (a fresh start of reason) would deprive it from its critical potential since the rejection of tradition built on a conceptual *tabula rasa* was precisely the mechanism of renewal of modernity (1993). From this reasoning follows Lyotard's theorising of incommensurable elements as the condition of a critical thought. In both fields of art and theory the subject is constantly searching for a unity which is, paradoxically, continuously postponed. In Lyotard's words:

A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules (...). The artist and the writer, then, are working without rules in order to formulate the rules of what *will have been done*. (...). *Post modern* would have to be understood according to the paradox of the future (*post*) anterior (*modo*).

(Lyotard 1984: 81)

This description illustrates as much the uneasiness of Lyotard's posture as the critical stand aimed at: the subject is constantly thrown into a fragmentary condition of representation not searched for.

2. Two Receptions of Mallarmé

2.1. Lyotard on Mallarmé

Coherently with the above, Lyotard's 1971 analysis of *Un coup de dés* is devoted to showing that the expressiveness of the poem relies on two distinct and incommensurable modes of meaning, namely, signification and visibility (the page layout and typographical character in which the poem is presented); that is, a systematic support of sense is co-present with something that is expressive in a sensory manner and must thus be thought of as a radically other to structure. What Lyotard stresses is that the referent of the poem (chance) is as much represented as it is presented; it is as much to be understood as it is to be seen; it is as much to the mind as it is to the eye.

Lyotard's claim is not that senses and reasoning come together in the poem but (and here lies the subtlety of the analysis) that the two modes of sense are incommensurable. In this way, a structural mode of sense is deconstructed without being dispensed with. The linguistic structure is thought of after Saussure's model and therefore, characterised as a closed, unmotivated, and self-referential system of signs. Consequently, insofar as it is signified (given the arbitrary nature of the sign), the referent must be conceived of as exterior to discourse. In addition, given the closure of the system, a determinable degree of complexity must be assumed in order for the system to function.

The deconstruction of the system is performed in two ways: at its interior, stylistic resources such as figures of style violate the linearity of sense and increase the complexity of the system to the point of undecidability of sense; at the exterior of the system, the referent of the poem emerges as visibility, that is, the referent, which, from the point of view of the linguistic structure must simultaneously be understood as exterior to discourse, emerges as visibility. From this co-presence of two modes of sense should not follow their complementariness. In fact, they should be understood as incommensurable: neither visibility can be signified nor the arbitrariness of the sign can be dispensed with. On this incommensurability of modes of sense would reside not only the expressiveness of the poem but also its cultural significance. In fact, an analogy between the expressiveness of the poem and Lyotard's more general cultural theory may be inferred: the deconstruction of the linguistic system performed by Mallarmé's *Un coup de dés* is analogous

to the postponement of a totalizing rationality proposed by Lyotard as much in a prescriptive as in a descriptive sense (incredulity towards metanarratives).

2.2. Boulez's *Third Sonata*

A different reception of the poem is found in Boulez's writings and in the composer's *Third Sonata* for piano.

Composed in 1952, the *Third Sonata* was an attempt to escape the musical impasse arrived at by the technique of integral serialism.¹ Moving away from integral serialism, the composer nevertheless severely criticises Cage's radical indeterminate music (concerning both composition and performance). While the former is referred to as "purely mechanist, automatic, fetishist", the latter is dismissed by Boulez as "fetishist again, but deliver[ing] one from choice, not by numbers, but by means of the interpreter" (Boulez 1986: 38). Trying to preserve structural thought alongside to integrate elements of Cage's approach, he moves carefully and describes this symbiosis as "useful madness" (Boulez 1968: 48-9).

The *Third Sonata* for piano comprehends five movements called *formants*. Only the second and third movements are currently available in print but for the intended form of the work all five movements must be considered. The first and second as well as the fourth and fifth movements may be played in any order provided that the third movements remains central. The inner structure of each formant also allows freedom of choice: in the Trope, each of the four fragments (Text; Parenthesis; Commentary and Gloss) may be taken either as beginning or end; in *Constellation/constellation-miroir*, some connections are obligatory,

¹ Integral serialism is a compositional technique aiming at subsuming as many musical parameters as possible under a common rationale. This rethinking of the musical process was an effort developed by composers acquainted with the Darmstadt courses initiated in 1946, of which the prominent names were Boulez and Stockhausen. The term "parameter", originally used in mathematics only, was introduced into musical vocabulary by Meyer-Eppler in the '50s. Häussler (in Landy 1991:9) defines "musical parameter" as "all sound or compositional components which can be isolated and ordered".

Total organisation of the four main parameters (pitch, duration, dynamics, and attack) was experimented with for the first time in Messiaen's *Mode de Valeurs et Intensités*. However the work that would remain as the landmark of integral serialism is Boulez's *Structures Ia*. The work was written in 1952 under the direct influence of Messiaen who was Boulez's teacher from 1943.

others are optional. In *Constellation/ constellation-miroir*, at the beginning and end of each fragment, there are instructions on how to proceed to another one.

The possibility of choosing the path of performance was a way of introducing randomness in an otherwise overdetermined musical structure. However, as shown by Vieira de Carvalho (1997), this interchangeability of parts may be seen as a manifestation of serial principles. It constitutes what is termed by Vieira de Carvalho as autopoietic composition, that is, a self-regulated functioning of the compositional material exhausting all analytical meaningful relations. In fact, no path of performance exists which is not previously contemplated by the composer. In Boulez's words, "the ultimate ruse of the composer [is] to absorb chance" (1986: 38). In this way, not only the form of the work is not affected by the performer's options but also indeterminable aspects of this choosing are integrated by the compositional structure. Again in his words: "If the interpreter can modify the text in his own image, it is necessary that this modification be implied in the text, that it not be (...) imposed upon it" (Boulez 1968: 41).²

This understanding of composition in general, and of the *Third Sonata* in particular, is coherent with Boulez's reading of Mallarmé. Referring to *Un coup de dés*, Boulez points out pagination and typographical character for stressing the way in which sense is made visible: the pagination and the typographical character are said to "constitute a prismatic subdivision of the Idea" (1986: 146). Boulez informs us to have been struck by the layout and to have searched for a musical equivalent of the poem. The composer envisaged a musical design in

² Stockhausen's *Klavierstück XI* is another work in which the performer is confronted with random procedures. The score consists of nineteen fragments printed in one sheet of paper (37 by 21 inches) and randomly distributed on the paper. The pianist is required to look at random at the paper and to start with the first fragment "that catches the eye". For the first group, the pianist should choose himself the tempo, dynamic level and type of attack. Stockhausen (*Klavierstück XI*-Instructions) provides the following instructions for proceeding:

At the end of the first group, he reads the tempo dynamic level and attack indication that follow, and looks at random at any other group, which then he plays in accordance to the latter indications. Looking at random at any other group implies that the performer will never link up expressly chosen groups or intentionally leave out others. Each group can be joined to any of the other 18; each can thus be played at any of the six tempi and dynamic levels and with any of the six types of attack. (...) When a group is arrived at for the third time, one possible realisation of the piece is completed.

These random procedures notwithstanding, Vieira de Carvalho (1997) considers Stockhausen's work as an example of musical autopoiesis.

which the notational appearance would correspond to the structural musical fabric. Having completed most of the *Sonata*, Boulez found in Mallarmé's projected *Livre* a structural homology of his *Sonata* regarding the complementary ideas of closure and permutation: closure in the sense that the work is never exhausted in one performance, and permutation in the sense that diverse possibilities of assemblage do not alter form.

As a summary of Boulez's reception of Mallarmé, we would retain the fact that the composer understands visual elements and structural coherence in terms of identity, that is, visual elements are understood as making apparent the structure of music, and, conversely, the analytical coherence of the work legitimises visual presentation. In sum, visual elements and music structure are an instance of each other.

3. Conclusion

The two receptions of Mallarmé described above can now be discussed in terms of broader cultural theory, namely regarding Lyotard's account of postmodern thought.

It was shown that Lyotard understands the postmodern as a critical response to totalizing rationality (1984: xxiv). Rather than a historical period or a conceptual framework, it is defined as resistance towards metanarratives. Conversely, modernity is not understood primarily as a historical period (although time underlies both concepts) but rather as synonymous with that same totalizing rationality that the postmodern is devoted to undoing.

From the exposition of literary and musical elements, a distinct relation between structure and presentation was found to prevail: whereas, according to Lyotard, visual elements deconstruct the structural functioning of language in the poem of Mallarmé, elements of musical notation duplicate the structure paradigm of (serial) composition in Boulez's *Sonata*. It was shown that Lyotard understands the poem as blocking a structural framework of meaning and a mode of sense incommensurable with it – visibility, whereas Boulez understands visibility as an integral part of the structure of the poem. It can thus be argued that while Lyotard theorises visual and structural elements in terms of difference, Boulez puts forward the same elements in terms of identity.

Knowing that the postmodern is theorised as resistance to a totalising rationality, and that modernity is synonymous with that character, the

reception of Mallarmé must be thought to generate readings that fit distinct cultural paradigms: Boulez's reception of Mallarmé would have to be thought of as pertaining to modernity, whereas Lyotard's reception of the poet would be better understood under the postmodern paradigm of culture.

University of Sheffield

References

BOULEZ, Pierre (1968). *Notes of an apprenticeship*. New York: Alfred A. Knopf.

BOULEZ, Pierre (1986). *Orientations*. London: Faber & Faber.

CARVALHO, Mário Vieira de (1997). "A continuidade estilhada: História e actualidade na obra de Luigi Nono". Ana Maria Brito, Fátima Oliveira, Isabel Pires de Lima & Rosa Maria Martelo (eds.), *Sentido que a vida faz. Estudos para Oscar Lopes*. Porto: Campo das Letras. 137-156.

LANDY, Leigh (1991). *What's the matter with today's experimental music? Organised sound too rarely heard*. Chur Reading: Harwood Academic Publishers.

LYOTARD, François (1971). *Discours, figure*. Paris: Klincksiek.

LYOTARD, François (1984). *The postmodern condition: a report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LYOTARD, François (1988a). *The differend: Phrases in dispute*. Manchester: Manchester University Press.

LYOTARD, François (1988b). *Peregrinations: Law, form, event*. New York: Columbia University Press.

LYOTARD, François (1993). "Note on the meaning of 'post-'". Thomas Docherty (ed.), *Postmodernism: A Reader*. London: Harvester Wheatsheaf. 47-50.

Pintar os trópicos com palavras¹

Não há hino nacional em que a grandeza do próprio povo e a beleza do país não sejam enaltecidas. Todos têm a tendência de exagerar um pouco nesse sentido e o autor do hino brasileiro, Joaquim Osório Duque-Estrada (1870-1927), não é excepção. Vejamos, por exemplo, a estrofe inicial: “Ouviram do Ipiranga às margens plácidas / De um povo heróico o brado retumbante, / E o sol da liberdade, em raios fúlgidos, / Brilhou no céu da Pátria nesse instante.” Porém, o hino do Brasil não deixa de ser um texto interessante para compreender um aspecto importante da auto-imagem deste país. Ao analisarmos que tipo de natureza Duque-Estrada faz brilhar sob os raios fúlgidos do sol brasileiro, constatamos que fala em: “Teus risinhos lindos campos têm mais flores / Nossos bosques têm mais vida / Nossa vida no teu seio mais amores”. Que se tem “mais amores” no Brasil, aceitamos de boa vontade; porém, mais problemas nos causam os “lindos campos de flores” e os “bosques”. De facto, quem conhece o Brasil pergunta-se onde poderão ficar esses lindos campos cheios de flores e também a palavra “bosque” nos soa estranha num contexto brasileiro.

Uma análise mais cuidadosa desta passagem demonstra que se trata de uma cópia fiel de três versos de um dos poemas clássicos do romantismo brasileiro, a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias (1823-1864):

¹ A presente comunicação insere-se no projecto “literatura e identidades” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do programa operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), do Quadro Comunitário de Apoio III.

Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá;
 As aves, que aqui gorjeiam,
 Não gorjeiam como lá.
 Nosso céu tem mais estrelas,
 Nossas várzeas têm mais flores,
 Nossos bosques têm mais vida,
 Nossa vida mais amores.
 Em cismar, sozinho, à noite,
 Mais prazer encontro eu lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.
 Minha terra tem primores
 Que tais não encontro eu cá;
 Em cismar
 – sozinho, à noite –
 Mais prazer eu encontro lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá
 Não permita Deus que eu morra,
 Sem que eu volte para lá;
 Sem que disfrute os primores
 Que não encontro por cá;
 Sem qu'inda aviste as palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

A questão que se coloca é o porquê da escolha das palavras “várzea” e “bosque”, uma vez que a agricultura brasileira não se caracteriza, de forma alguma, pela existência de várzeas, mas sim por “roças” e “fazendas” e a natureza selvagem no Brasil não se encontra nos “bosques”, mas sim na “selva” ou na “mata”. Tanto a palavra “várzea” como “bosque” são claras importações europeias – para sermos mais concretos, são importações da poesia romântica europeia. O que o romantismo brasileiro fazia era trocar um símbolo europeu por um brasileiro e, assim, o rouxinol europeu tornava-se no sabiá brasileiro, ou então pura e simplesmente copiar imagens europeias, independentemente de existirem ou não no Brasil. Era uma tendência que Machado de Assis chegou a criticar fortemente, acusando os seus colegas de que para poderem ser considerados poetas nacionais, era preciso muito mais do que simplesmente inserir nomes de flores ou aves do país nos seus versos (cf. Skidmore 1974, 1976: 104). Parece, porém, que os românticos brasileiros, por mais ênfase que tentassem dar à natureza e por mais patrióticos que fossem, tinham medo da verdadeira natureza brasileira. De facto, nenhum poeta

brasileiro chegou a enaltecer a riqueza da fauna no pantanal ou a imensidão da floresta amazônica. Interessa-nos saber porquê.

A explicação reside no preconceito que existia em relação à natureza tropical. Trata-se de um preconceito que se baseia nas teses de filósofos como Montesquieu, Herder e Buffon que tinham argumentado que as diferenças entre os seres humanos podiam ser explicadas com base nas diferenças climáticas e geográficas da Terra. Partia-se do princípio de que, originalmente, todos os seres humanos tinham sido iguais, mas que aqueles que tinham ficado nas zonas climáticas quentes, com uma natureza tropical, tinham caído num processo de degeneração, enquanto outros, particularmente aqueles que viviam entre o quadragésimo e quinquagésimo grau de latitude, conseguiram, graças a um clima estimulante e a uma natureza benigna, desenvolver-se, tornando-se assim nas pessoas mais bonitas e inteligentes do mundo. Era também com base nas diferenças climáticas e geográficas que o “pai da biologia”, o sueco Carl Linnaeus, tinha diferenciado na sua obra *Systema Naturae* (1735) entre quatro variantes humanas às quais mais tarde se viria a chamar as quatro raças humanas, nomeadamente, o *homo europeus* no topo da escala, seguido pelo *homo asiaticus*, o *homo americanus* e no fim da escala, já seguido de perto pelo chimpanzé, o *homo afer*.

De facto, durante vários séculos a Europa tentava justificar a sua alegada superioridade com base numa relação entre o homem, o clima e a natureza, uma relação que em mais nenhum lugar do mundo apresentaria uma tal harmonia como na Europa. É interessante, nesse contexto, ver a posição de um intelectual europeu influente como Goethe (1749-1832). Para Goethe não podia haver beleza sem harmonia. Por isso, uma natureza que não fosse harmónica, como uma floresta tropical, não podia ter nenhum significado estético. Sobre este repúdio da floresta tropical por parte de Goethe, o escritor alemão Hans Christoph Buch diz:

A floresta tropical não estava de acordo com a ordem clássica; trata-se de uma floresta que não tem limites, tanto no que diz respeito à sumptuosidade da sua vegetação como aos perigos que nela existem. Para quem possuía uma estética baseada na antiguidade clássica, os produtos da natureza tropical são incomensuráveis e quando muito têm interesse como curiosidades.²

² “Der tropische Urwald hält sich nicht ans klassische Mass; er ist masslos in jeder Hinsicht, was die Üppigkeit seiner Vegetation betrifft ebenso wie die dahinter lauernde Gefahr. Für einen an der Antike geschulten Schönheitsbegriff sind die Produkte der tropischen Natur inkommensurabel und höchstens als Kuriosa interessant” (Buch 1991:41).

A superioridade da natureza europeia, do clima europeu e, consequentemente, da civilização europeia era, de facto, um tema importante na obra de Goethe. É sabido que Goethe tinha uma forte aversão a cães, tabaco e pessoas usando óculos – o que é menos conhecido é o seu ódio em relação a palmeiras.³ Embora a sua frase “ninguém passeia debaixo de palmeiras sem sofrer as consequências” seja citada com frequência, é raro ler-se a continuação da mesma: “Em relação à natureza, só deveríamos conhecer aquilo que nos rodeia, apenas as árvores e plantas endémicas são os nossos verdadeiros compatriotas”.⁴ É uma ideia que depois se radicalizou com Hegel (1770-1831), que nos seus *Discursos sobre a Filosofia da História* (1832) chegou a afirmar que apenas os povos de zonas com um clima temperado possuíam uma história. Para Hegel, tanto a América do Sul como a África eram continentes sem grande história e, por isso, sem grande cultura.⁵

Daí as dificuldades por parte de intelectuais brasileiros em relação à sua própria natureza. A floresta amazónica não era motivo de orgulho nacional; longe disso, era antes vista como uma espécie de inferno verde que deveria ser combatido. E, num plano mais global, era exactamente aí que estava o grande drama da sociedade brasileira no século XIX: o país importava todas as suas ideologias da Europa, mas como a realidade brasileira tinha pouco ou nada a ver com a europeia, estas ideologias revelavam-se como verdadeiras algemas, impedindo que pudesse vir a nascer uma consciencialização de que para resolver os problemas do país era necessário aceitar as realidades do país. O problema era que a Europa continuava a ser vista como a dona da verdade e, por isso, a palavra “evoluir” era interpretada como sendo “aproximar-se da Europa”.

Isto explica a reacção esquizofrénica em relação a tudo aquilo que o Brasil tinha e que na Europa não existia. Alguns destes elementos conseguiram ser recuperados: como, por exemplo, os europeus sonhavam com o bom selvagem, os brasileiros podiam glorificar os seus índios; porém, outros elementos, nomeadamente aqueles que não eram euro-compatíveis, eram rejeitados. Desses elementos faziam parte tanto a

³ Cf. Buch, 1991:39ff.

⁴ Cf. “Von der Natur (...) sollten wir nichts kennen, als was uns unmittelbar umgibt; (...) nur “einheimische Bäume und Gräser (...) sind unsere echten Kompatrioten”. (Goethe 1809, 1972: 173f.)

⁵ Cf. Hegel: “Der wahre Schauplatz für die Weltgeschichte ist die gemässigte Zone.” (Hegel 1832, 1986: 107).

população negra do país como também a floresta tropical. Por isso, não é de estranhar que tanto a cultura negra como a floresta tropical no Brasil do século XIX fossem vistas como sendo obra do diabo.

É perante esta situação que devemos analisar a importância da obra de Alexander von Humboldt (1769-1859). Foi com o dinheiro de uma herança que Humboldt pôde realizar o seu sonho de organizar uma expedição científica na América Latina. Na companhia do botânico francês Aimé Bonpland, viajou de 1799 a 1804 por quase toda a América Latina. Humboldt também quis conhecer o Brasil, mas a sua entrada chegou a ser proibida pelas autoridades portuguesas.

Numa carta que escreveu ao deixar o porto da Corunha, rumo ao continente americano, Humboldt explicou qual considerava ser o objectivo principal da sua viagem:

Coleccionarei plantas e fósseis, poderei fazer observações astrológicas com instrumentos perfeitos – vou analisar a substância química do ar (...) Mas tudo isso não é o objectivo principal da minha viagem. Os meus olhos fixar-se-ão nas interferências das forças, na existência de uma harmonia!⁶

Portanto, o que Humboldt foi procurar na América era uma harmonia, exactamente aquela harmonia cuja existência em zonas tropicais Goethe negava. De facto, Humboldt era claramente influenciado pelo pensamento goethiano e partilhava com ele a ideia de que não podia haver beleza sem harmonia. Humboldt queria apenas completar a visão de Goethe, queria provar que também nos trópicos existia uma harmonia.

Na sua obra intitulada *Cosmos* (1845-1862), Humboldt distancia-se de duas correntes no que respeita à descrição da natureza. Rejeita uma descrição sentimental, na qual apenas alguns elementos da natureza são retratados consoante o gosto pessoal do autor. Porém, Humboldt vira-se também contra uma nova tendência científica que pretendia separar a natureza em vários elementos, deixando a interpretação de cada elemento aos respectivos especialistas. O que Humboldt queria era pintar com palavras a natureza, com todas as suas complexidades, como um todo – daí o título: *Cosmos* –, relacionando diferentes elementos da natureza, criando assim uma imagem orgânica e harmoniosa da natureza tropical.

⁶ “Ich werde Pflanzen und Fossilien sammeln, mit vortrefflichen Instrumenten astrologische Beobachtungen machen können; - ich werde die Luft chemisch zerlegen (...) Das alles aber ist nicht Hauptzweck meiner Reise. Auf das Zusammenwirken der Kräfte, (...), auf diese Harmonie sollen stets meine Augen gerichtet sein!” (Humboldt, *apud* Dietsche 1984: 86f.)

Mary Louise Pratt sublinhou na sua obra *Imperial Eyes* (1992) que Humboldt se comporta quase como se fosse um Deus: “Compared with the humble, discipular herborizer, Humboldt assumes a godlike, omniscient stance over both the planet and his reader” (Pratt 1992: 124). O objectivo de Humboldt é de facto comparável ao de um Deus que visa pôr ordem e harmonia no universo. Também não é a natureza em si que para Humboldt tem importância, importante é que o homem tenha o talento suficiente para demonstrar a existência de uma ordem harmónica nessa mesma natureza. A única diferença que, na sua opinião, existia entre um bosque europeu e uma floresta tropical era que nos trópicos é mais difícil descobrir esta harmonia e visualizá-la. Portanto, em vez de se concentrar no estudo de uma planta específica ou de um animal específico, Humboldt visava desvendar aquilo a que chamava “die wesentlichen Urformen”, ou seja, as formas originais e essenciais da floresta tropical. Conseguir retratar estas formas, que Humboldt considerava ser o verdadeiro milagre da natureza,⁷ era para ele o objectivo final da sua viagem. Pretendia realizar isto através de uma mistura equilibrada de arte e ciência, combinando assim um retrato estético com um estudo científico.

Não deixa de ser importante sublinhar aqui as importantes implicações políticas da actividade de Humboldt. De facto, desde *L'esprit des lois* (1748) de Montesquieu, as regiões tropicais, por falta de harmonia, eram consideradas como sendo culturalmente inferiores e, por isso, destinadas a “des formes despotiques de gouvernement”. Quando Humboldt insiste que também nos trópicos há harmonia, está indirectamente a dizer que se trata aqui de regiões que têm o direito de serem levadas a sério. Não é exagero afirmar que a obra de Humboldt foi um primeiro passo em direcção à independência política da América Latina. A amizade entre Humboldt e Simón Bolívar, “El Libertador”, tinha, por isso, a sua razão de ser.

Mesmo assim, não é com Humboldt que a relação entre a cultura brasileira e a sua natureza tropical deixou de ser problemática. Na sua obra *Picturing tropical nature* (2001) Nancy Stepan pôde demonstrar que “Compared to the US, where images of untamed nature became positive components of national identity in the nineteenth century, (...)”

⁷ Cf. Nancy L. Stepan: “For Humboldt, nature in the American tropics was sublime because it could evoke in the alert viewer a sense of awe in the presence of the vast and mysterious” (Stepan 2001: 37).

the tropical jungle was implicated in Brazilian myths of nationhood largely negatively” (Stepan 2001: 216). Na opinião de Pratt, isto poderá ser explicado pelo facto de Humboldt não deixar espaço para o homem. De facto, como Pratt pôde demonstrar, Humboldt definiu a América Latina como um continente dominado basicamente pela natureza:

Alexander von Humboldt reinvented South America first and foremost as nature. Not the accessible, collectible, recognizable, categorizable nature of the Linneans, however, but a dramatic, extraordinary nature, a spectacle capable of overwhelming human knowledge and understanding. Not a nature that sits waiting to be known and possessed, but a nature in motion, powered by life forces many of which are invisible to the human eye; a nature that dwarfs humans, commands their being, arouses their passions, defies their powers of perception.

(Pratt 1992: 120)

Neste contexto, Pratt fala até em “redescoberta”. Na sua opinião, o que Humboldt fez foi redescobrir a América como natureza, tal como acontecera com os primeiros descobridores do Novo Mundo:

Nineteenth-century Europeans reinvented America as Nature in part because that is how sixteenth- and seventeenth-century Europeans had invented America for themselves in the first place, and for many of the same reasons. Though deeply rooted in eighteenth-century constructions of Nature and Man, Humboldt’s seeing-man is also a self-conscious double of the first European inventors of America, Columbus, Vespucci, Raleigh and the others. They, too, wrote America as a primal world of nature, an unclaimed and timeless space occupied by plants and creatures (some of them human), but not organized by societies and economies; a world whose only history was the one about to begin.

(Pratt 1992: 126)

O problema talvez seja mais complexo ainda do que Pratt aqui refere. Fica claro que a solução apresentada por Humboldt não é mais do que uma ilusão. A harmonia de que fala é fundamentalmente uma interpretação, é até de certa forma uma fantasia pessoal. E como é uma fantasia, é natural que ali não haja espaço para o homem. O homem de que Humboldt mais se esqueceu foi o índio. O que Humboldt fez, como diz Pratt e com razão, foi chegar à América do Sul e impor uma visão sua como se essa América fosse uma terra vazia, uma terra acabada de ser criada. Assim sendo, Humboldt acabou por partir do mesmo princípio que os antigos colonizadores, nomeadamente, de que a história da América apenas se iniciou com a sua descoberta. Sobre esta íntima ligação entre objectivos colonizadores e o alegado vazio do espaço, John Noyes escreveu na sua obra *Colonial Space*:

Colonial landscape is not found by the colonizer as a neutral and empty space, no matter how often he assures us that this is so. This is one of the most persistent myths of colonization. Indeed (...) one of the most important spatial strategies of capitalism in the age of empire is the production of empty space. Here the discourse of colonization has an important role to play in.

(Noyes 1992: 6segs)

Noyes insiste em que o facto de se apresentar uma região como sendo vazia é tudo menos inocente, que se trata, antes pelo contrário, de uma ambição colonialista e imperialista disfarçada. Por isso, diz Noyes, “it is by no chance that this type of euphoric praise of (...) boundless spaces so often shifts subtly (...) into a discourse on the future of this space as a space which is habitable, productive and possessed” (Noyes 1992: 168). Ou seja, o facto de se pintar uma região sem pessoas não é mais do que um pré-requisito para se poder projectar na mesma região sonhos colonialistas.⁸

Não é por acaso que a floresta tropical em inglês é chamada de “virgin forest” e em francês de “forêt vierge”. Esta alegada virgindade da floresta reflecte claramente a ideia de que aqui se trata de uma paisagem na qual nada foi alterado desde a sua criação. O mesmo se passa com a palavra alemã “Urwald”, que insinua que a paisagem continuava a ser como nos primeiros tempos da criação. No caso do Brasil, a alegada virgindade da região do Amazonas é uma constante na literatura do país. Famosa, neste contexto, ficou a frase de Euclides da Cunha: “A Amazônia é a última página, ainda a escrever-se do Génesis”.

Esta ideia do Amazonas como uma região vazia, uma região que permaneceu intocada desde a criação do mundo deixou de existir desde que investigadores norte-americanos como Thomas Headland ou Robert Bailey conseguiram provar que a sobrevivência de seres humanos na floresta amazónica nunca teria sido possível sem que estes tivessem tido acesso a alimentos cultivados (cf. Iten 1992: 286). Isto é, a ideia de que os índios na floresta amazónica viviam apenas do que a natureza lhes dava está errada, pois a partir do momento em que houve uma presença humana na floresta tropical, houve também intervenção humana e, consequentemente, cultura. Mesmo assim, durante séculos reinava a

⁸Esta também é a opinião de Ruth Eaton: “the Europeans paid scant heed to the indigenous populations with their panoply of traditions and customs, treating instead their lands as virgin territories upon which their own dreams, frustrated upon the old continent, might be enacted” (Eaton 2002: 74).

convicção por parte dos europeus de que a floresta tropical era uma região onde não havia cultura e onde, por isso, a cultura deveria ainda ser introduzida no âmbito de um projecto colonizador.

Ilustrativa da contradição a que esta arrogância europeia às vezes levava é a experiência vivida no Brasil por Louis Agassiz (1807-1873). Este biólogo suíço tinha sido um dos primeiros grandes cientistas europeus a aceitar um cargo na América, na Harvard University. Em 1865 visitou o Brasil a convite do Imperador Dom Pedro II que esperava que Agassiz fosse para o Brasil um novo Humboldt. Agassiz dedicou-se particularmente ao estudo dos peixes no Amazonas. Tal como era costume na biologia da época, Agassiz pretendia classificar e nomeá-los de acordo com critérios científicos. Para Agassiz, a região do Amazonas era claramente uma região onde a cultura ainda não tinha chegado. Nos próprios brasileiros, mesmo nos brancos, Agassiz não coloca grandes esperanças, dizendo que “the Brazilians seem to remain in blissful ignorance of systematic nomenclature; to most of them all flowers are ‘flores’, all animals, from a fly up to a mule or an elephant, ‘bixos’ [sic]” (Agassiz 1879, 1975: 76). Agassiz vê-se, portanto, como um típico investigador positivista, convicto da superioridade europeia e do dever europeu de espalhar a sua cultura pelo mundo. Pratt chamou a esta atitude “anti-conquista”, definindo-a da seguinte forma:

The eighteenth-century classificatory systems created the task of locating every species on the planet, extracting it from its particular, arbitrary surroundings (the chaos), and placing it in its appropriate spot in the system (the order – book, collection, or garden) with its new written, secular European name.

(Pratt 1992: 31)

De facto, Agassiz aparece-nos aqui como um pequeno Deus que pretende pôr ordem no caos brasileiro. Só que as coisas não correm como previsto: no início, Agassiz ainda fala, entusiasmado, sobre a captura de dezenas de peixes desconhecidos; a certa altura, porém, os novos peixes são tantos

⁹ “Vous vous rappelez peut-être qu’en faisant allusion à mes espérances je vous dis un jour que je croyais à la possibilité de trouver deux cent cinquante à trois cents espèces de poissons dans tout le bassin de l’Amazonie; et bien aujourd’hui, même avant d’avoir franchi le tiers du cours principal du fleuve et remonté par ci par là seulement quelques lieues au delà de ses bords j’en ai déjà obtenu plus de trois cents” (Agassiz [1879]1975: 188). “The commission could not have been better executed, and the result raises the number of species from the Amazonian waters to more than six hundred” (idem 241f.). “This addition (...) brings the number of Amazonian species up to something over thirteen hundred” (idem 294).

que Agassiz perde o controlo sobre a situação.⁹ Sobre a crise que se instalou, Nancy Stepan informa-nos:

it was as though collecting itself, the sheer enumeration of nature's products, would result in the understanding of, and therefore the possession of, nature. As a dream, however, collecting as complete knowledge proved illusory. Most of the thousands of specimens Agassiz sent back from the Amazon to his Museum of Comparative Zoology at Harvard University were found, years later, still unpacked, mouldering in their barrels of pickling alcohol.

(Stepan 2001: 34)

Mais importante para nós é, porém, que Agassiz não teve outra solução senão pedir ajuda à população local, ou seja, aos índios. De facto, quando o mesmo Agassiz que queria pôr ordem de repente se arrisca a perder-se no caos são os índios que resolvem a situação. Assim, lê-se no diário de Agassiz: “by the side of the scientific name of every specimen (...), Major Coutinho records its popular local name, obtained from the Indians, with all they can tell of its haunts and habits”. (Agassiz [1879] 1975: 146)

Trata-se aqui de uma observação crucial, que prova que os peixes no Amazonas já tinham nome muito antes de lá chegarem os cientistas ocidentais. Esse nome existia porque junto do Amazonas viviam há vários séculos pessoas para quem a floresta não era um caos ameaçador, mas sim uma casa. Nancy Stepan insiste, por isso, no facto de que “the Amazonian rain-forest, which many people in the West assume to be the last remaining ‘virgin’ land, untouched by human hands, has in fact been shaped, and therefore produced, by Amerindians over the course of centuries” (Stepan 2001: 242). Na sua opinião, os europeus não quiseram compreender que aquela região à qual chamavam “floresta virgem” era uma região já marcada por uma cultura local e que, portanto, o Amazonas não era uma região vazia. Tratava-se, explica Stepan, de uma população que sabia melhor do que ninguém que numa floresta tropical o ser humano precisa de muito espaço para poder sobreviver, muito mais espaço do que numa Europa fértil onde técnicas agrícolas muito mais produtivas são possíveis:

Almost to a person, of course, naturalists failed to understand indigenous harvesting techniques and their suitability to the fragile ecological systems of the tropical forests. They saw instead a lack, an absence of cultivation, due to the hot climate, the Amerindians' lassitude, laziness or refusal to do the Europeans' hard work.

(Stepan 2001:54)

Por outras palavras, ao chamarmos a uma região “virgin forest”, “forêt vierge” ou “Urwald”, estamos a utilizar palavras que não são de forma alguma neutras. Trata-se, antes pelo contrário, de palavras que deliberadamente transformam a casa de outros num caos, um caos que está à espera de ser colonizado. Abdul Janmohamed escreve, por isso, com razão:

Colonialist literature is an exploration and a representation of a world at the boundaries of ‘civilization’, a world that has not (yet) been domesticated by European signification or codified in detail by its ideology. That world is therefore perceived as uncontrollable, chaotic, unattainable, and ultimately evil.

(Jan Mohamed 1985, 1995: 18)

O que se passa, portanto, é que à partida não teria havido necessidade de aparecer um Humboldt para inventar uma harmonia nos trópicos. Para a população indígena, os trópicos sempre tinham sido uma região harmónica. Porém, na cultura brasileira, o índio só teve um papel como ser imaginário, nunca como ser real; quem realmente marcou a cultura brasileira foram descendentes de colonizadores portugueses e, mais tarde, descendentes de escravos africanos e de emigrantes europeus e asiáticos. Todos eles tinham uma coisa comum: no Brasil, eram todos estrangeiros e, consequentemente, nenhum deles encarou a natureza brasileira como sendo a sua casa. Tanto o colonizador, como o escravo ou o imigrante foram forçados a lutar dia após dia contra uma natureza que lhes era estranha e ameaçadora. Tão estranha que até hoje os brasileiros, no seu hino nacional, preferem sonhar com uma natureza imaginária.

Faculdade de Letras, Universidade do Porto

Referências

AGASSIZ, Louis e Elisabeth (1975). *A Journey in Brazil* [1879]. Chur: Plata Publishing.

BUCH, Hans Christoph (1991). *Die Nähe und die Ferne: Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt a.M: Suhrkamp.

DIETSCHKE, Petra (1984). *Das Erstaunen über das Fremde. Vier literaturwissenschaftliche Studien zum Problem des Verstehens und der Darstellung fremder Kulturen*. Bern: Peter Lang.

EATON, Ruth (2002). *Ideal Cities: Utopianism and the (un)built environment*. London: Thames & Hudson.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1972). *Die Wahlverwandtschaften* [1809]. Hans-J. Weitz (ed.), *Goethes Wahlverwandtschaften*. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag

HEGEL, Gottfried Wilhelm Friedrich (1986). *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1832]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

JANMOHAMED, Abdul R. (1995). "The Economy of Manichean Allegory". Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*. London/New York: Routledge. 18-23.

NOYES, John K (1992). *Colonial Space: Spatiality in the discourse of German South West Africa 1884-1915*. Harwood: Gordon & Breach.

PRATT, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London/New York, Routledge.

SKIDMORE, Thomas E. (1976). *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

STEPAN, Nancy Leys (2001). *Picturing Tropical Nature*. Ithaca (NY): Cornell University Press.

INDICE ONOMÁSTICO

BRANCA

A

Aeschylus 87
Agassiz, Louis 243, 244
Almada Negreiros, José de 44, 66, 75
Almeida, Fialho de 27, 31
Andersen, Hans Christian 204
Antero de Quental 21-3
Apollinaire, Guillaume 146, 186
Aristóteles, 218, 226
Assis, Machado de 236
Auden, W.H. 181
Austen, Jane 132

B

Bacon, Francis 80, 88
Barthes, Roland 21, 24, 26, 31, 139, 156, 159, 207
Baudelaire, Charles 81, 82
Baudrillard, Jean 155, 159, 210
Baxter, Glen 189-95
Bell, Clive 133-4, 140-1
Bell, Vanessa 130
Benjamin, Walter 199, 204, 205
Bennett, Arnold 130
Bergson, Henri 190
Berrio, António García 56, 63, 74, 75, 163, 170
Blake, William 84
Bloch, Robert 81
Boulez, Pierre 227-33
Bourdieu, Pierre 222
Braque, Georges 130
Breton, André 42, 43, 44, 47, 48, 55
Brooke, Rupert 132
Buffon, George-Louis 237
Bürger, Peter 34, 35, 36
Burke, Edmund 81, 87
Burne-Jones, Edward 136
Butor, Michel 158, 159

C

Cage, John 230
Calinescu, Matei 34-7, 50
Camões, Luís de 218
Campos, Álvaro de 30
Camus, Albert 85
Cardoso, Amadeu de Sousa 28
Carpenter, John 83
Carroll, Lewis 145, 189
Castilho, António Feliciano de 23
Certeau, Michel de 128, 140
Cesariny, Mário de 33-52
Cézanne, Paul 129, 147, 227-8
Chagall, Marc 80
Chirico, Giorgio de 80
Cícero 222
Clusius, Carolus (Charles de Lécuse) 218
Coleridge, S.T. 81
Correia, Natália 41, 51
Craven, Wes 83
Cruz e Silva, António Dinis da 220
Cunha, Euclides da 242
Cyrano de Bergerac 219

D

Dacosta, Luísa 163-70
Dante Alighieri 87
De Man, Paul 128
De Quincey, Thomas 84, 87
Derain, André 130
Derrida, Jacques 128, 130, 131, 140
Descartes, René 218, 220, 225
Dias, Gonçalves 235
Disney, Walt 165
Du Bos, 117
Duque-Estrada, Joaquim Osório 235

E

Eça de Queirós 21, 24-28, 31
Eco, Umberto 169, 223
Einstein, Albert 222

El Greco 147
Eliade, Mircea 72
Eliot, George 136
Ernst, Max 48, 80

F

Feyerabend, Paul 221, 223, 225
Fincher, David 86
Foucault, Michel 12, 16, 22, 30, 31, 158, 159
França, José-Augusto 40-48, 50-58, 61, 63
Fry, Roger Eliot 129-30, 133, 134

G

Genet, Jean 85
Gleyre, Charles 134
Goethe, J.W. von 224, 237, 238, 239, 246
Gombrich, E.H. 220
Gonçalves, Eurico 44
Grant, Duncan 130
Guimarães, José de 181, 185, 187

H

Hamilton, Richard 182
Hardy, Thomas 136
Harris, Thomas 84, 85, 87, 88
Hawthorne, Nathaniel 79, 83
Hegel, G.W. 23, 238, 246
Heidegger, Martin 12, 16, 130, 131, 139, 141, 143
Herculano, Alexandre 41, 42
Herder, J.G. von 237
Hoffman, Eva 199, 203, 204, 205
Hora, Manuel Martins da 29
Horácio 13, 117
Humboldt, Alexander von 239-45
Hunt, Holman 136
Hutcheon, Linda 35, 51

J

James, Henry 136
Jameson, Fredric 12, 16,
Joyce, James 145-154

K

Kafka, Franz 199, 203
Kandinsky, Wassily 200, 201, 205
Kant, Immanuel 212, 218, 223
King, Stephen 80, 83, 87
Klee, Paul 80, 158, 199, 201-5
Krauss, Rosalind 210-11, 212, 214
Krieger, Murray 13, 16
Kubrick, Stanley 85
Kuhn, Thomas 220-23, 225

L

Laclos, Choderlos de 117-25
Lakatos, Imre, 222, 223
Lanson, Gustave 220
Leiria, Mário Henrique 45-6, 47
Leonardo da Vinci 13, 56, 218
Lessing, G.E. 12, 13, 117, 125, 145, 153
Letria, José Jorge 171-9
Lewis, Wyndham 148
Lichtenstein, Roy 181
Lin, Maya 209, 210, 213
Linnaeus, Carl 237
Lisboa, António Maria 42
Louvel, Liliane 14, 16
Lyotard, Jean François 155-6, 159, 160, 212, 213, 214, 227-33

M

Machado, António 71
Magritte, René 48
Mallarmé, Stéphane 227-33
Mansfield, Katherine 89-99, 102, 103
Maturin, Charles 79
Melville, Herman 79, 88

Meredith, George 136
Messiaen, Olivier 230
Milton, John 86
Mitchell, W.J.T. 14, 15, 17
Montaigne, Michel de 219
Montesquieu 237, 240
Morin, Edgar 208, 210, 214
Mourão-Ferreira, David 65-76

N

Nietzsche, Friedrich 85

O

Oates, Joyce Carol 80
Oldenburg, Claes 181, 185
Oom, Pedro 34, 42-3
Orta, Garcia de 218, 219
Ovídio 220

P

Paz, Octavio 68
Pedro, António 44, 53-63
Pereira, Duarte Pacheco 218
Pessoa, Fernando 21, 28-31, 39
Picasso, Pablo 44, 56, 80, 82, 129, 145-54
Pinto, Fernão Mendes 219
Pirandello, Luigi 70
Poe, Edgar Allan 79, 82, 86
Popper, Karl 221, 222, 223, 224, 226
Proust, Marcel 131

R

Rabelais, François 219 147
Ramalho Ortigão 26, 31
Rauschenberg, Robert 181
Régio, José 65, 76
Reis, Jaime Batalha 26-7
Riffaterre, Michael 164, 170
Rimbaud, Artur 33, 40, 52
Rorty, Richard 223

Rousseau, Jean Jacques 200
Rubens, Peter Paul 56
Ruskin, John 134

S

Sá-Carneiro, Mário de 28, 39
Sade 85, 146
Saint-Exupéry, Antoine de 205
Santa Rita Pintor 28, 44
Santarém, Francisco 165, 169
Schleiermacher, Friedrich 220
Sena, António 155-60
Sérgio, António 23
Shakespeare, William 135
Shelley, Mary 82
Simões, Francisco 65-76
Sirato, Charles 54
Snow, C.P. 217, 226
Stockhausen, Karlheinz 230, 231

T

Taine, Hippolyte Adolphe 220
Tennyson, Alfred Lord 136
Thackeray, William Makepeace 136
Thevet, André 219
Thibaud, Wayne 184

V

van der Weyden, Rogier 119
Van Gogh, Vincent 127-43
Velázquez, Diego 146-7
Vermeer, Jan 117-25

W

Walpole, Horace 81, 88
Warhol, Andy 181, 184
Watts, George Frederick 136
Welty, Eudora 105-13
Whistler, James Abbott McNeill 134
Wilde, Oscar 86
Woolf, Virginia 89-90, 99-103, 127-43

